حصاد ندوة
نجيب محفوظ

إهـــــــداء٢٠٠٨
وزارة التراث و الثقافة
سلطنة عمان

مسار ندوة

نجيب محفوظ

إصدار وزارة التراث والثقافة

سلطنة عُمان

المقدمة

إن إقامة هذه الندوة تاتي ترجمة وتنفيذا للتوجيهات السامية لحضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم . حفظه الله ورعاه بإقامة ندوة ثقافية عربية تليق بتاريخ ومكانة الروائى نجيب محفوظ. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على اهتمام هذا البلد وقائده المفدى بالثقافة العربية وتقديره للمبدع العربي . وتأكيدا على دور السلطنة في التفاعل مع المعطيات الثقافية على امتداد رقعة وطننا العربي العزيز.

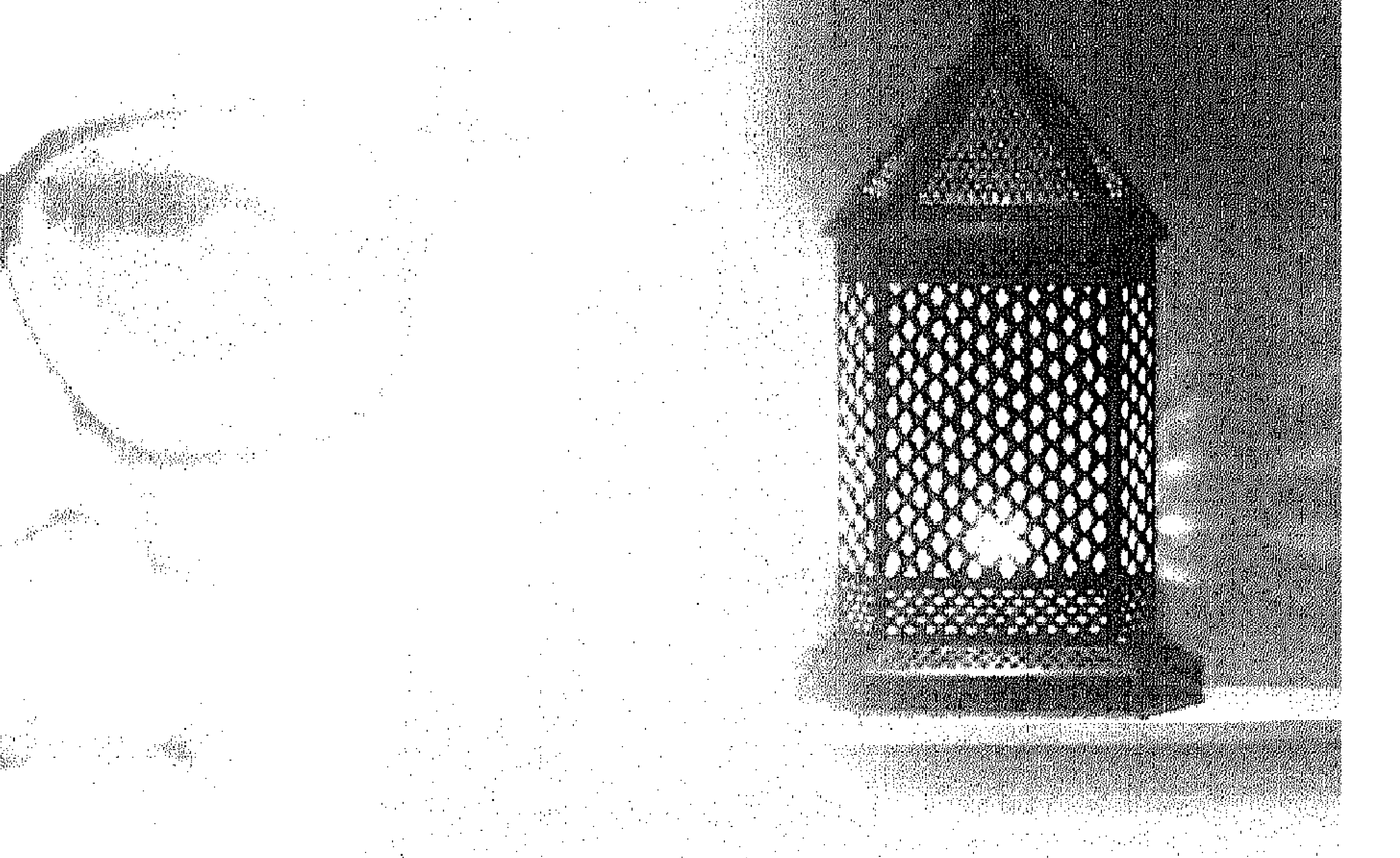
وإذا نحتفي بنجيب محفوظ فإنما نحتفي بنموذج راق من الثقافة الإبداعية في أبهى صورها.وأجمل معانيها .. نحتفي بمسيرة إبداعية امتدت إلى سبعين عاما من العطاء الخصب ، والتألق الخاص الذي انفرد به نجيب محفوظ . فكان له اسهامه الريادي و البارز في مجال الرواية. كما كان لأعماله الفضل الكبير في الارتقاء بالسينما و المسرح والدراما التلفزيونية.

لقد استطاع نجيب محفوظ ببراعة فائقة أن يعبر عن هموم الإنسان البسيط والمهمش . الذي حمل صوته وناضل من أجله بقلمه وإبداعه وفنه . فكان سفيرا لقضايا الإنسان . كما كان سفيرا لثقافة بلده مما أهله لنيل جائزة نوبل في الأداب عام ١٩٨٨م بجدارة واستحقاق.

إن لهذه الندوة أكثر من ميزة تجعلها ذات آهمية خاصة، فهي تأتي بتوجيهات سامية من لدن جلالة سلطان البلاد المفدى. وهي تحتفي بروائي ريادي من حملة جائزة نوبل للأداب.وهي تقام على أرض مسقط عاصمة الثقافة العربية لهذا العام ٢٠٠٦م وهي تضم هذه النخبة من الروائيين والمبدعين من مختلف أقطار الوطن العربي . شيضيئون عبر يومين متتاليين جوانب هامة من التجربة الإنسانية والإبداعية لدى نجيب محفوظ.

المحاضرون

سلطنة عُمان	الدكتور ـ محمد عيد العريمي
جمهورية مصر العربية	الدكتور ـ مذكور ثابت
سلطنة عُمان	الدكتور ـ خالد بن عبد الرحيم الزدجالي
جمهورية مصر العربية	الدكتورة ـ عفاف عبد المعطي
المملكة المغربية	االدكتور ـ أحمد الطريسي
الجمهورية التونسية	الدكتور ـ محمد لطفي اليوسفي
سلطنة عُمان	الدكتور ـ عبدالكريم جواد
جمهورية العراق	الدكتور ـ وجدان الصائغ
سلطنة عُمان	الاستاذ ـ محمد بن سيف الرحبي
المملكة المغربية	الدكتور ـ علال الغازي
سلطنة عُمان	الدكتور ـ عبد اللة الحراصي
جمهورية العراق	الدكتور ـ عبد الرحمن مجيد الربيعي
المملكة المغربية	الدكتور ـ سعيد يقطين



أثر مكان روايات نجيب محفوظ
في الرواية الخليجية



محمد بن عيد العريمي

سلطنة عُمان

أثر مكان روايات نجيب محفوظ
في الرواية الخليجية

أولاً

أسس الأديب العربي الكبير نجيب محفوظ لرواية عربية تنتسب بجدارة إلى عصرها، فعلى يد هذا المبدع الفذ وُلدت الرواية العربية الحقيقية ونضجت لتحصل على أرفع اعتراف في الوسط الأدبي العالمي بدخوله نادي الحاصلين على جائزة نوبل للآداب.

نشأ محفوظ في رحاب أشهر أحياء القاهرة القديمة: حي الجمالية... الأمر الذي أتاح له تصوير الحارة المصرية وتفاصيلها الصغيرة وتقديمها لنا في أشكال فنية تنبض بالحياة، ومن هناك أنطلق يجوب أحياء القاهرة و حارتها...راصدا الحياة فيها ومؤرخا لها روائيا لا من خلال الدراسات والمراجع وإنما بمعايشة الناس بينهم والتعرف على دقائق الأمور في حياتهم.

وتعد رواية "القاهرة الجديدة" التي كانت تسجيلا دقيقا لقصة حقيقية عرفتها القاهرة في تلك الآونة من أولى أعماله التي استندت على قصة حقيقية وإن عمل على تغيير بعض الأسماء وتعديل بعض التفاصيل، وبعدها كتب "خان الخليلي" و "زقاق المدق" و "أولاد حارتنا". وقد أثارت الرواية الأخيرة من اللبس و الجدل ما لم يثره أي عمل آخر مشابه، فقد اعتبرتها بعض المؤسسات و التجمعات الدينية تطاولا على بعض الرموز المقدسة، ومن القاهرة خرج نجيب محفوظ بحثا عن أحياء أخرى للمدينة المصرية فكتب "ماريمار" في الإسكندرية.

وتجلت قدرة نجيب محفوظ السردية في ثلاثيته الشهيرة: "بين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية" التي بدأ كتابتها كنص واحد إلا أن زخم أحداثها دفعته إلى التوسع لتنتهي بثلاث رواية منفصلة وإن جمعها خط سردي واحد.

حوّل نجيب محفوظ المكان الشعبي وسكانه في القاهرة إلى ملمح بارز من ملامح المدينة، ومثلما أظهر سعة في أُفق التصوير و الخيال الخلاق، أظهر أيضا حساً ملموساً بواقع المكان و ناسه، ومثلما كتب عن الإقطاعي و الباشه و السياسي و الضابط، كتب عن الفلاح و العامل البسيط و الخادمة الأمية وبواب العمارة، وكتب عن الطاهر و العاهر أيضا، ومع كل واحد من هؤلاء كان يوقعنا في وهم جميل بأنهم أناس حقيقيين من لحم ودم.

كان نجيب محفوظ كاتبَ تاريخَ مَنْ لم يُكتب عنهم.... تاريخُ يَكَاد يكون أكثر إقناعاً وصدقاً عن من أرخوا الحياة في مصر في القرن العشرين، فقد سجل ذاكرة الحارة المصرية بتفاصيلها، وشخوصها، ببساطتها، وعُقدها وتعقيداتها، وبتجسيد الواقع الشعبي في رواياته بكافة أبعاده، استطاع نجيب محفوظ أن ينقل نبض الشارع إلى مدن وقرى عربية كثيرة. وغدت روايته خرائطا أتاحت للقاري العربي أينما كان التعرف على كثير من مفردات المكان المصري بشوارعه و حاراته و أزقته.

ثانيا

كنا طلابا في المرحلة الثانوية وفي الأقسام وفي الأقسام الداخلية حين تعرفنا على بعض أحياء القاهرة، وأزقتها وناسها. وكانت روايات محفوظ- في ظل غياب وسائل الترفيه الحديثة- الملاذ الذي نلجأ إليه من قسوة كتب الدراسة لاسيما العلمية منها!

كان يَنْقلنا بين تفاصيل الحارة المصرية حرفيا إلى درجة أن المرء يشعر فعلا كأنه يعيش في خان الخليلي أو في زقاق المدق، وكأنه فرد من أفراد الحارة يعرف سكانه، وحوانيتها، ودكاكينها، وتفاصيل الحياة اليومية لسكانها. كان يقدم للقاري صورا حية من الواقع المعاش تنبض بالحياة وبزخم إنساني مؤثر.. يكاد يصل به إلى مخاطبتها والاستمتاع بحديثها.

وقد تزامنت تلك التجربة مع تدفق أعمال محفوظ الدرامية من خلال شاشة السينما وجهاز التلفزيون لتعزز ملامح المكان، والشخصيات في أنفسنا مُوكدة قدرة الفن الروائي على التواصل المباشر من خلال النص المُصَورً بينه وبين المتلقي بغض النظر عن خلفيته الثقافية.

ولم يكن من المُستغربْ أن تذهب إلى مكتبة المدرسة في اليوم التالي بعد مشاهدة الرواية في السينما لاستعارة "ثرثرة فوق النيل" وقِرَاءتها مرة ثانية ومُقارنَتيها بما شاهدناه في الفيلم. فيغدو المرء منا أكثر ألفة مع جماليات المكان وخصوصية الإنسان. وقد يتماهى بَعْضنًا مع شخوص الرواية فيقلد أحدهم في مشيته أو في طريقة حديثه مستخدماً مفردات لغة الحارة المصرية.

شخصيا كنت أشعر بألفة شديدة مع حارات وشخوص بعض روايات نجيب محفوظ تصل إلى حد المعرفة لا أشعر بمثلها حتى حين أقرأ لكبار المبدعين العالمين! ولا أبالغ حين أقول أني كنت أتطلع بلهفة إلى الانتهاء من الدراسة الثانوية لا لمواصلة دراستي الجامعية في مصر فحسب، وإنما لزيارة حارات نجيب محفوظ، والجلوس في إحدى مقاهي خان الخليلي... اشرب الشاي المعسل"، وأتجاذب أطراف الحديث مع "جرسوناته"، وزبائنه، أو أصغي لحكواتي "أولاد حارتنا" وهو يتحدث عن الجَبَلاوي قائلا: "هو أصل حارتنا، وحارتنا أصل مصر، ومصر أم الدنيا".



ثالثاً

مما لا شك فيه أن الرواية العربية تأثرت بتجربة نجيب محفوظ بغض النظر عن موقعها على خارطة الوطن العربي. ولا أتصور روائيا عربيا أو قاصا زار القاهرة وتجاهل ما صوره نجيب محفوظ عن الأماكن الحية التي نقشها في ذاكرتنا من خلال أربع وثلاثين رواية ومئات القصص القصيرة. وسيجد هذا الزائر أن المكان المتخيل في ذهنه مجسدا بصدق وبكثافة على أرض الواقع.

هذا الحديث يقودنا إلى التساؤل عن تأثير فضاءات روايات نجيب محفوظ، وحضورها في الرواية العربية خارج مصر... لا سيما أن أهمية المكان في بنية الرواية تأتي من كونه قاعدة في صلب المعمار الروائي، ولا يكتمل بناء الرواية من دونه. فالزمن والشخوص ، وغيرهما من عناصر الرواية.

سأتطرق في حديثي هذا إلى أثر مكان روايات نجيب محفوظ في الرواية الخليجية حيث ظهرت في الخليج أسماء تعاملت مع المكان و استنفرت طاقاته وأحسنت توظيفه في السرد الروائي، متأثرين- بلا ريب- بتجربة نجيب محفوظ.

إذا ما عدنا إلى المراحل التي مرت بها الرواية العربية، ورصد المنجز منها، سيتبين أن هناك الكثير من السمات المشتركة بحكم تقارب الشروط الاجتماعية و اللغة المشتركة، و الرواية الخليجية ليست استثناء.

ظهرت الرواية في الخليج وبشكل ناضج في العقد السابع من القرن الماضي. ويُعزى تأخُرْ ظُهورها إلى أسباب عدة لعل أهمها التعليم الحديث الذي بدأ متأخرا جدا في العقد الرابع من القرن الماضي.

ونظرا لتواضع التجربة وحداثتها، توجه بعض كتاب السرد في الخليج إلى مراكز الثقل المعرفي كالقاهرة وبغداد وبيروت ودمشق بهدف التواجد في منابع الثقافة والأدب العربيين، وكانت القاهرة الوجهة الأولى والأهم، أو كما يقول الدكتور محسن الكندي في قراءة له بعنوان " عبد الله الطائي وريادة الكتابة الأدبية العمانية الحديثة" : "..الظروف الثقافية التي عاشتها البلاد العربية الأكثر تطورا كمصر و العراق و الشام، أتاحت لأدباء الخليج أن يتأثروا بها، وبخاصة فيما يتعلق بتنوع الإنتاج الأدبي، فقد أحس هؤلاء الرواد أن بلدانهم تفتقر إلى هذا النمط الأدبي".

ونقل بعض هؤلاء المكان الخليجي إلى هذه المدن، ومع المكان نقلوا تجاربهم وخبراتهم وراثهم الاجتماعي وعبروا بذلك عن قدرة الشخصية الخليجية الواعية على الانفتاح على بيئات ثقافية عربية مختلفة.

أقول ذلك وفي ذهني تجربة الأستاذ المغفور له عبد الله الطائي ممثلة في رواية "ملائكة الجبل الأخضر" ، فقد توسع الطائي في حدود فضاء روايته الأولى مكانا وزمانا حيث دارت أحداث الرواية في

البحرين، والقاهرة، وبغداد، مرورا بالإمارات و الكويت. وبدأ كتابة هذه الرواية في البحرين عام١٩٥٨، وأنهاها في الكويت عام ١٩٦٢، وطبعها في بيروت عام١٩٦٣.

ويمكن القول أن الرواية الخليجية، وإن تأثرت بأمكنة روايات نجيب محفوظ، إلا أنها احتفظت بمقومات خاصة، وظلت وفيه لبيئتها. فقد تمظهر المكان في الرواية الخليجية بعد نضوجها من خلال ثلاثة فضاءات: الصحراء، والماء، والمدينة حيث شكلت فيافي الصحراء ورمالها، والتجارة البحرية، والإبحار أشهر للغوص بحثا عن اللؤلؤ، وأحياء المدينة الخليجية وشوارعها، أعمدة استند عليها البناء المعماري في الرواية الخليجية.

صحيح أن المكان الخليجي القديم لم يعد موجوداً الآن بسبب الخلل الذي أصاب النسيج الاجتماعي و التركيبة السكانية و التحولات السريعة التي شهدتها دول المنطقة نتيجة لزيادة الطلب على النفط وارتفاع عائداته، إلا أن الذاكرة الجماعية مازالت تحتفظ بصورة مكونات الحارة الخليجية: بسككها الضيقة وساحاتها التي تضج بصياح الأطفال الحفاة، وبالأجواء الحميمية التي كانت تسود بين الجيران، وبالأسواق الشعبية التي تعج بالباعة المتجولين، وزبائن المقاهي، والحمالين وهم يصرخون طالبين إفساح الطريق لهم... الأمر الذي أتاح لكتاب الرواية و السيرة في الخليج بث الروح من جديد في المكان الخليجي ونقله من حيز "الحكي الشفاهي" إلى البناء الروائي.

سأتحدث بإيجاز عن ثلاث تجارب روائية خليجية احتفت بالمكان على وجه الخصوص

احتفي الروائي السعودي عبد الرحمن منيف بالمكان والإنسان البسيط في باكورة أعماله متأثرا إلى حد واضح بملامح حارة نجيب محفوظ. وأهتم منيف بالأقل حظا في الحياة كما فعل محفوظ بل أنه قال عن نفسه إنه "صوت من لا صوت له".

وتوفرت لمنيف فسحة مشرّعة على فضاء الصحراء لم توظف بهذه الكثافة من قِبَل غيرة من الروائيين العرب: مدن الملح بأجزائها الخمسة، و"شرق المتوسط" بجزئية، لكنه أيضا انفتح- بحكم نشأته- على فضاءات عربية أخرى وعالمية، وظل المكان يحتل واجهة رواياته على غرار "سيرة المدينة" عن مدينة عمان و"أرض السواد" عن أرض العراق.

الإشارة إلى تأثر كُتّاب الرواية ببيئة محفوظ السردية لا ينقص من حجم منجزهم الروائي، فقد شق عبد الرحمن منيف لإبداعه طريقا خاصا ضمه إلى قائمة المتفردين من بين الروائيين العرب.

"سمر كلمات" .. هي الرواية الثالثة للكويتي طالب الرفاعي بعد "ظل الشمس" و"رائحة البحر". في هذه الرواية تكتسب تجربة الرفاعي فرادتها من خلال التجديد الذي يظهر في التعامل مع عنصر المكان



حيث تجري الأحداث كافة في شوارع الكويت مروراً بحارتها وأسواقها ومطاعمها وحدائقها وبحرها.

واستدعي الوقوف عند تلك الأمكنة استحضار الذكريات بوصفها فضاءات مفتوحة لجميع القراء الذين تتقاطع علاقتهم بالحارة أو السوق... أي بالمكان مع تجارب أبطال الرواية.

في هذا النص يحتفي عنوان الرواية، بوصفه عتبة أولى للنص، بالحكى المرتبط بالمكان. فـ"سمر" تعنى السهر في الديوانية حيث يلتقي الأصدقاء، وهي تحمل نكهة كويتية خاصة بعبق بحرها وحارتها وناسها على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم الثقافية وانتماءاتهم الاجتماعية و السياسية.

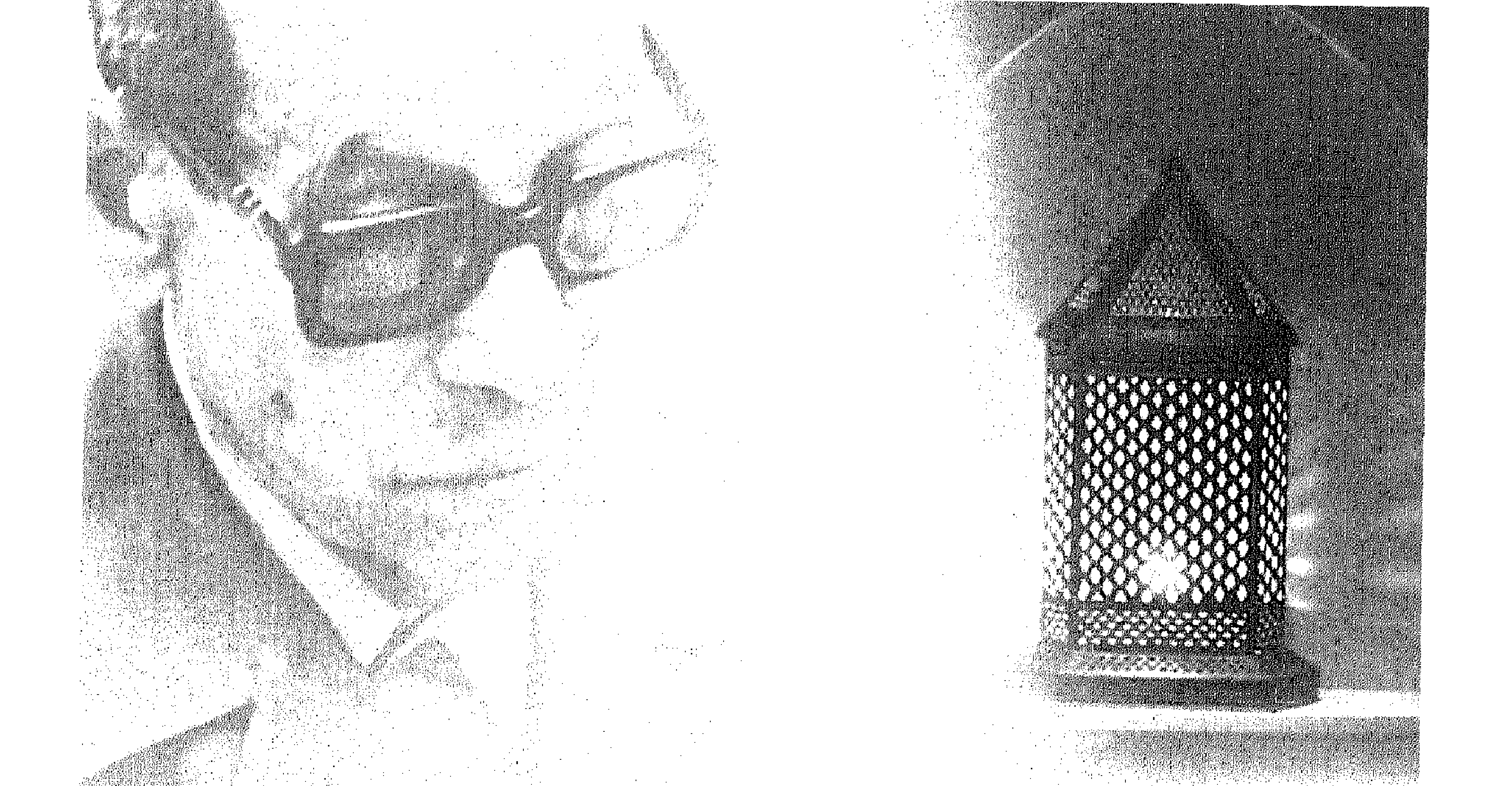
وفي البحرين أحتفي أمين صالح في رواية "رهاين الغيب" بالمكان البحريني فكتب عن حي الفاضل في منطقة المنامة حيث ولد وترعرع: "أزقة ضيقة، أفعوانية، تنبش المخاوف في سواد الأمكنة وتتدحرج نحو دهاليز السبات.... كلبان هزيلان يبعثران أكوام القمامة، ويَرشُقان الخرائب بنباح أشبه بنشيج قناص هجرته الطرائد".

قد لا يحق لي الحديث عن تجربتي المتواضعة في هذا الجانب، لذا سأستشهد برأي الناقد و الكاتب العراقي الأستاذ الدكتور ضياء خضير في قراءة له بعنوان "المتخيل السردي وبناء الشخصية في رواية" حز القيد" لمحمد العريمي:

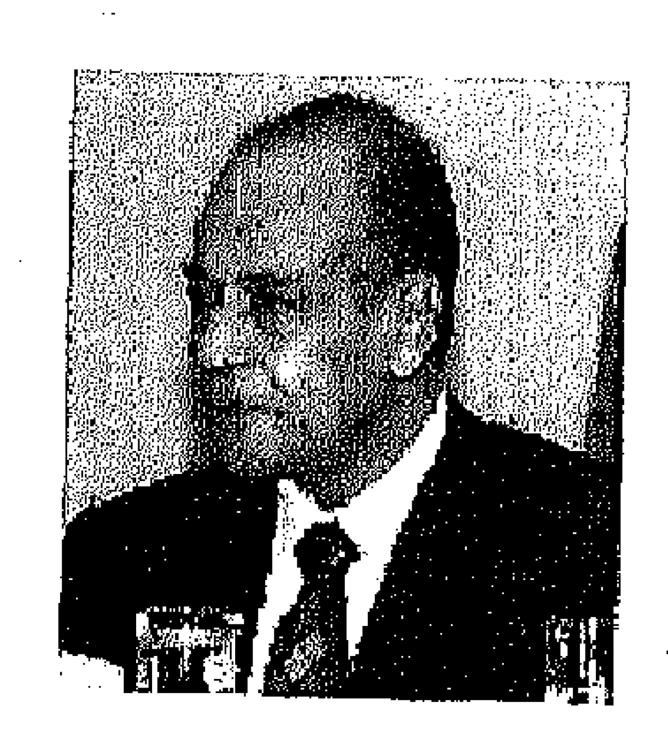
" لئن كانت "قحطين" التي وقعت فيها أحداث هذه الرواية مدينة خيالية، فإنها مثل "عمورية" في "شرق المتوسط" فضاء روائي خيالي وواقعي أيضا... ولعل ذلك يرجع إلى أن طريقة تعامل الكاتب مع الفضاء الروائي بما فيها من تحديد ودقة في الوصف من شأنها أن تجعل الحكي في القصة المتخيلة ذا مظهر حقيقي مماثل لمظهر الواقع. وهو ما يجعل القارئ مجبراً على القيام بعملية مقايسة منطقية، فما دامت هذه الأحياء و الشوارع أشياء حقيقية، فإن الأحداث و الشخصيات المتخيلة التي سردها تحمل هي الأخرى مظهر الحقيقة.

وبذلك تصبح "قحطين" التي لا وجود لها على الخارطة مدينة حقيقية لا تختلف عن تلك المدن التي نعيش فيها إن لم تفقها واقعية ورسوخاً في وجدان القارئ".

وعن نص آخر بعنوان "الريحان و الدخان" يقول الناقد و الكاتب العماني الشاب ناصر الغيلاني: "إن محمد العريمي هنا يكتب وهو ممتلئ بحب المكان لهذا جاءت الكتابة ملتحمة بالهواء و التراب، بالبحر والسماء، بالكثبان الرملية والأماسي المضيئة، برائحة الحارات والنباتات، ويكتسب المكان في هذا أهمية كبيرة وحضورا جميلا وفريدا، فالسرد هنا، وبجمالية فنية عالية، يحرص على تثبيت منظر، ومذاق، وملمس، وأصوات، وروائح الأمكنة القديمة".



نجيب محفوظ والسينما



الدكتور / مدكور ثابت

جمهورية مصر العربية

نجيب محفوظ والسينما
جلست في مقعد نجيب محفوظ مرتين واكتشفت في درج مكتبي الملف الوظيفي لنجيب محفوظ

مقدمة بقلم: المحرر المنسق العام للموسوعة

في صباح يوم من أيام ١٩٩٧، رن التليفون في مكتبي، وكنت رئيساً للمركز القومي للسينما، فإذا بالمتحدث هو الأستاذ نجيب محفوظ، الذي طال انقطاعي عنه لسنوات طويلة، بعد أن كنت واحداً من المقربين إليه، منذ كنت من المواظبين على جلسته الأسبوعية على مقهى ريش في الستينيات، مروراً بتجربتي السينمائية معه، ولم تكن مفاجأتي بهذا التليفون مقتصرة على كون المتحدث هو الأستاذ نجيب محفوظ، إذ بعد تبادل التحيات و الكلمات الطيبة، وجدت الأستاذ يسألني عن بعض البيانات التي يتعين عليّ أن أفيده بها من واقع ملفه الوظيفي، وانتهت المكالمة ببعض كلمات رقيقة يعاتبني فيها لعدم مداومة الاتصال، ثم أملاني رقم تليفونه الخاص الذي يمكنني أن أتحدث فيه إليه يومياً من الساعة كذا إلى كذا، فحييته على وعد الاتصال عاجلاً... وانتهت المكالمة...

ولكن لم تنته المفاجأة، وأقصد مفاجأة أن يكون الملف الوظيفي لهذا العملاق التاريخي تحت يدي دون أن أنتبه... بل إنها تصبح أقوى عندما أنتبه إلى أنني- بكوني رئيساً للمركز القومي للسينما- إنما أجلس في الحقيقة على مقعد نجيب محفوظ ذاته، بل وما أن يمر عامان ويصدر قرار وزير الثقافة في أكتوبر١٩٩٩، لأتولى رئاسة الرقابة على المصنفات الفنية، حتى اكتشفت أنني أجلس مرة ثانية على مقعد نجيب محفوظ أيضاً، لأنني في المرة الأولي كنت- كما ذكرت- قد رأست المركز القومي للسينما (من ١٩٩٣ إلى ١٩٩٩) الذي يعتبر وريثاً للقطاع الثقافي الحكومي في مؤسسة دعم السينما، بعد خصخصة القطاع العام السينمائي، وهو القطاع الذي كانت مسئوليته الأولي لنجيب محفوظ منذ كان مديراً عاماً لمؤسسة دعم السينما، ذلك أن "المؤسسة المصرية العامة للسينما" التي كانت يرأسها منذ أوائل الستينيات هي نافذة الدولة إزاء السينما بعدما أصبحت بقية أجهزتها (إنتاجاً وتوزيعاً) في مسار الخصخصة، ومن ثم فلا عجب، أن أكون محفوظاً عندما أجد تحت يدي بحكم الميراث الحكومي كنزاً أثرياً نادراً هو "الملف الوظيفي لنجيب محفوظ"، ذلك الملف الراقد في قسم الملفات بإدارة شئون العاملين، وتضم وثائق الحياة الحكومية للموظف نجيب محفوظ منذ تعيينه، بما في ذلك مستندات مولده ودراسته وشئون تجنيده وترقياته حتى تقاعده عن العمل الحكومي...

ولابد أن أؤكد أنه لا يمكن بحال من الأحوال أن أضع نفسي في مقارنة مع الرجل العملاق، لأنني ببساطة أتضاءل مثل غيري أمام قامته، إلا أن القدر- منذ شرفني وزير الثقافة الفنان فاروق حسني باختياري للموقعين- هو الذي أراد أن أجلس في مكان كان بديله الحكومي — في يوم ما- هو موقع الوظيفة الحكومية ذاته للرجل القامة نجيب محفوظ، نعم، إنه لا يمكنني أن أطاول قامة الرجل، ولكن أقلام الصحافة من ناحية أخرى هي التي نبهتني إلى أنني أجلس في مقعده، عندما ذكر البعض لأكثر من مرة أن اختياري لموقع المسئول عن الرقابة على المصنفات الفنية يعتبر المرة الثانية بعد نجيب محفوظ التي يتولى فيها المسئولية "مبدع"، وفي ذلك إشارة إلى كوني مخرجاً وكاتباً سينمائياً في الأصل.

١- وجدت- إذن- فرصة ذهبية للمقدمة التي كنت بصدد تجميع مادتها حول علاقة نجيب محفوظ بالسينما، إذ كنت قد شرعت في ذلك الوقت في إعداد مشروع ضخم بعنوان "موسوعة نجيب محفوظ والسينما"، بحيث يشكل هذا التجميع مرجعاً وافياً لأي بحث أو استزادة في موضوع ما مرتبط بنجيب محفوظ و السينما، ذلك أننا على قناعة تامة بتكوين ظاهرة تفرض وجودها تاريخياً من حيث حجمها، ومن حيث أهميتها، بحيث تستلزم التوقف عند ضرورة عمل موسوعة خاصة بها، هي موسوعة نجيب محفوظ و السينما. سواء كانت بقلمه شخصياً، أو عنه أو عن أفلامه، ويشمل ذلك الكتابات الخبرية مثلما يشمل التحقيقات و الكتابات النقدية، على أن تبدأ محتويات الموسوعة من عام ١٩٤٧، أي بداية التجميع و التحرير و عمل الكشافات الملحقة، التي قضينا سنوات لإنجازها.... وهكذا وجدت في الملف الوظيفي لنجيب محفوظ في المركز القومي للسينما، فرصة الكشف عنه في مقدمتي لهذه الموسوعة...

وتصادف- بينما كنت أعد لاستثمار هذا الكنز الأثرى- أن اتصل بي صديقي الحميم الأديب يوسف القعيد، الذي ترجع صداقتي به- بل — بداية تعرفي به — إلى لقاءاتنا في الجلسة الأسبوعية لنجيب محفوظ منذ منتصف الستينيات، وإذا بالأستاذ يوسف القعيد يسألني عن إمكانية الاطلاع على الملف الوظيفي لنجيب محفوظ. وهنا لا أنكر الاعتراف بأنانيتي إزاء هذا المطلب المفاجئ من صديق له عندي كل الإعزاز، فقد آثرت — رغم ذلك — أن أستحوذ على هذه الفرصة لنفسي، وتقاعست عن عمد في تلبية طلب الصديق، وهذا ما قصدته بأنانيتي التي لم أعترف بها له حتى كتابتي لهذه السطور، ولعل الشفيع لي الآن، أنني إذا كنت قد أكتسب سبق الكشف عبر هذه الأنانية، فإننا سنكسب لاشك بعد ذلك من الأديب يوسف القعيد قلماً اكثر تميزاً في قراءة ملف نجيب محفوظ، خاصة بسبب قربه الشديد منه طوال هذه السنوات، أي على العكس مني، رغم رباط الصداقة الرائع بيني وبين الأستاذ، ورغم سنوات التباعد، أملاً أن يغفر لي يوسف القعيد.

وكنت – قبل ذلك – قد نويت جدياً أن أكتفي في هذا المجلد المتميز جداً بمقدمة ناقدنا الكبير الأستاذ إبراهيم فتحي، الذي قبل الاضطلاع بهذه المهمة في حماس، نجده منعكساً بشكل رائع في ثنايا سطوره التي خطها قلمه تقديماً لهذه الموسوعة.

لكنني ما كدت أنتهي بعد أعوام من التجميع، ومع اللمسات الأخيرة في جمع الكتاب وتوجيهاته في التحرير، حتى واجهتني الفرصة التي كان يصعب على أي شخص في مكاني أن يمر عليها، دون أن يغتنم فرصة الكتابة و العرض لذلك الملف الوظيفي الخاص بنجيب محفوظ.

وإذا كانت لديّ عدة مداخل ترتبط بموضوع هذه الموسوعة، فلابد أن يكون أولها هذا الكنز الأثرى، وفي اعتقادي أن مجرد القراءة وتقليب الأوراق في ملفه الوظيفي هذا، هو مبعث متعة لا تقل عن تلك التي نشعر بها ونحن نتعرف على التاريخ، أو عندما نستقرئ ما بين سطوره المكتوبة، خاصة إذا كان مدخلنا هو الاستكشاف في مخطوطات أصبحت في منزلة الآثار، حيث يلزم تقديمها و العرض لها في مدخل هذا الكتاب.

من هنا أتت فكرتي بأن أستثمر لهذه الموسوعة ذلك الكنز الذي اكتشفته قابعاً داخل أدراج مكتبي، حيث أقلب الآن في أوراقه، وأحرص- قبل إعادتها إلى خزانتها في أرشيف شئون العاملين- أن أستعرضها وأعرض لها في هذه المقدمة، إذ كما يقرر صديقنا هاشم النحاس، مثل الجميع، أن نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذي ارتبطت "وظيفته" أرتباطا مباشراً بالسينما منذ عام١٩٥٩ حتى إحالته على المعاش سنة ١٩٧١، وأتيح له بذلك أن يترك أثراً قوياً في هذا الحقل، حيث عمل مديراً للرقابة، ثم مديراً لمؤسسة دعم السينما، ورئيساً لمجلس إدارتها، ثم رئيساً لمؤسسة السينما، ثم مستشاراً لوزير الثقافة لشئون السينما.

٢- فإذا ما تجاوزنا مؤقتاً عن التسلسل التاريخي، باحثين عن المستند المدخل، الذي تأتى أولويته ارتباطاً بموضوع الموسوعة، فسوف نجد بين أيدينا أول ورقة مستنديه في الملف الوظيفي لنجيب محفوظ، تشير إلى اقترانه الوظيفي بشئون السينما في العمل الحكومي، لنكشف في متابعة الأوراق، رصداً يفيد المؤرخين بشأن القطاع العام السينمائي وتطوراته، حيث مدخل أوراق هذه المرحلة في ١٩٦١/٨/١٧ عندما أصدر وكيل وزارة الثقافة و الإرشاد القومي السيد/ عبد المنعم الصاوي، أمراً إدارياً تضمن أنه بناء على محضر لجنة شئون الموظفين بجلستها المنعقدة في ١٩٦١/٧/٨ و المعتمد من السيد الدكتور الوزير بتاريخ ١٩٦١/٧/١٦ بنقل بعض السادة موظفي الوزارة بدرجاتهم التي يشغلونها إلى مؤسسة دعم السينما، وعلى كتاب مؤسسة دعم السينما رقم ٩٩٣ المؤرخ ١٩٦١/٧/٣٠

المتضمن أن مجلس إدارة مؤسسة دعم السينما قد وافق بجلسته المنعقدة ٢٦/٧/١٩٦١، على قرارات لجنة شئون الموظفين بالمؤسسة، و الخاصة بالموافقة على نقل الموظفين المبلغ نقلهم إلى المؤسسة بالكتابين رقمي ٦٧٤٨ في ١٩/٧/١٩٦١ وقد صدق السيد الدكتور الوزير على المحضر بتاريخ ٢٨/٧/١٩٦١.

ومن ثم يعتمد الأمر الإداري ما يأتي:

أولاً: ينقل السادة الموظفين المذكورين فيما بعد بدرجاتهم من ديوان عام وزارة الثقافة و الإرشاد القومي إلى مؤسسة دعم السينما، اعتباراً من أول يوليو ١٩٦١ وهم :

م	الاسم	الدرجة	الكادر
١	السيد/ نجيب محفوظ	الثانية	الإداري
٢	السيد/ حسن فتحي إبراهيم	السادسة	الإداري
٣	السيد/ محمود مصطفي شاكر	السادسة	فني متوسط
٤	السيد/ محمود إمام خير الله	السادسة	كهربائي
٥	السيد/ عبد الوهاب مصطفي	السابعة	كتابي
٦	السيد/ حسن محمد سعد الدين	السابعة	كتابي
٧	السيد/ عبد الحميد سعيد	السابعة	كتابي
٨	السيد/ سليمان إسماعيل التركي	الثامنة	كتابي

وفي أول مارس سنة ١٩٦٢، أصدر الرئيس الراحل جمال عبد الناصر قراراً جمهورياً نصت مادته الأولي على تعديل تسمية "المؤسسة المصرية العامة للسينما" ، ثم جاءت المادة الثانية لتقرر تشكيل مجلس الإدارة برئاسة السيد نجيب محفوظ، وفي اليوم الحادي عشر من شهر مارس نفسه وقع نجيب محفوظ إقراراً بتسلم العمل.



أما ورقة القرار الجمهوري، فمرفق بها في ملف نجيب محفوظ إقرار بالحالة الاجتماعية في ١/٧/١٩٦٢ يشير إلى أنه يعول ابنته أم كلثوم وفاطمة، اللتين عرفهما العالم فيما بعد أثناء تسلمهما لجائزة نوبل، نيابة عن أبيها مع الكاتب الكبير محمد سلماوى، كما يشير الإقرار إلى راتبه الشهري وهو ٨٠ جنيهاً مصريا، وهو ما وصل إليه بعد أن تمت ترقيته إلى الدرجة الأولي اعتباراً من ١٩٦١/٧/١، وأن يمنح علاوة من الترقية اعتباراً من ١٩٦١/٨/١، أي الشهر التالي للترقية.

٣- هنا وقبل أن نستطرد في أوراق هذه المرحلة الأحداث من حياة نجيب محفوظ الوظيفي مع شئون السينما في مصر، قد يكون الأكثر تشويقاً هو عودتنا إلى أوراق البدايات، نستزيد منها حول الترعرع و النشأة، بل نستنشق رحيقاً وعبقاً نستحوذ به منظار عاطفي، نتابع به لاحقاً تطورات المبدع الموظف مع السينما.

فإذا ما عدنا إلى البدايات في الملف، وفي ٣ ديسمبر ١٩٣٤، كان الوارد رقم٣٧١٩ في بوستة الإدارة العامة بالجامعة المصرية، هو كتاب صادر من إدارة القرعة العسكرية بوزارة الحربية و البحرية بخصوص:

"نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد- من مواليد ١٩١١/١٢/١١ بدرب قرقر قرعة ١٩٣٠ حضوري معافى مؤقت ٢٨٠٠ لأنه أخو ضابط بالجيش المصري، كجواب إدارة القرعة رقم ٣/٨٧/٢٨٨٧ في ١٩٣٠/٤/٢٨ بشياخة درب قرقر، قسم الجمالية.

أما ما جاء بالكتاب نفسه فنصه:

وزارة الحربية و البحرية

إدارة القرعة العسكرية

"حضرة صاحب السعادة مدير الجامعة المصرية، بالإشارة لما ورد بكتاب الجامعة رقم ٢٥٦٩ بشأن المذكور عاليه، نفيد أن وزارة الحربية و البحرية لا يوجد لديها ما يمنع من استخدام حضرته كاتباً تحت الاختبار بالجامعة"

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،،،

"لواء مدير القرعة"



وكان واضحاً من التأشيرة بأعلى الخطاب، أنه رد على الجامعة، أو بنص العبارة "تسديد كتاب الجامعة رقم ٢٥٦٩ في ١٩٣٤/١١/٢٧" وبما يعنى أنه كان استكمالاً ضرورياً ليضم إلى (مرفقات أمر تعيين موظف مصري) و المقصود طبعاً بهذا الموظف هو/ نجيب محفوظ عبد العزيز، أما البيانات في استمارة هذه المرفقات فهي كالتالي:

- الوظيفة: كاتب معتمد.
- سبب التعيين: في وظيفة خالية.
- بيان الشهادات الدراسية أو الدبلومات الحاصل عليها:
- الابتدائية سنة ١٩٢٥.
- الثانوية قسم أول سنة ١٩٢٨.
- وقسم ثان سنة ١٩٣٠.
- ليسانس كلية الآداب قسم الفلسفة سنة ١٩٣٤ (عدد ٤ مرفقات).
- شهادة تفيد ميلاده في ١١ ديسمبر سنة ١٩١١ (مستخرج رسمي).
- شهادة مؤرخة في ١٩٣٤/١١/٤ بأنه مصري الجنس وحسن السير و الأخلاق.
- مكاتبة من قومسيون طبي القاهرة في ١٩٣٤/١٠/٢٩ رقم ٣٤ تفيد أنه لائق للخدمة.
- تعريف محرر منه في ١٩٣٤/١١/٣.
- كشف أملاك محرر منه في ١٩٣٤/١١/٤.
- خطاب يفيد قيامه بالعمل من ١١ نوفمبر سنة ١٩٣٤.
- أورنيك رقم ٥٦ تحقيق الشخصية.
- شهادة معاملة من القرعة العسكرية بمعافاته مؤقتاً.

وقد كانت الأخيرة هي آخر ما انضم إلى استمارة المرفقات كما ذكرنا، أما أورنيك تحقق الشخصية الذي ضم الفيش و التشبيه لنجيب محفوظ ، بالإضافة إلى صورته في ذلك الحين، فقد تحرر في ٣٠ أكتوبر ١٩٣٤، وتضمنت البطاقة بياناته التالية:

رقم: ٣٤/٣٧٤٣٨ المهنة: موظف بالجامعة

الاسم: نجيب محفوظ عبد العزيز

الميلاد: مصر

الإقامة: عباسية وايلي

السن: ٢٣ سنة

الجنسية: مصري

الديانة: مسلم

ثم في خانة العلامات البدنية المميزة، ملئت فقط الخانة الخاصة بالوجه و العنق بعلامة: "حسنة تحت وسط العين اليسرى"

وكان نجيب محفوظ قد وقع بخط يده في ٧ نوفمبر ١٩٣٤ إقراراً " بأني لا أتقاضي معاشاً ولا مرتبات أخرى من الحكومة المصرية"، بالإضافة إلى إقراره في استمارة كشف ممتلكات: "أقر وأعترف بأني لا أملك عقارات، أراضي كانت أو مباني،ولست مستغلاً شيئاً منها، لا في جهة محل عملي ولا في أي جهة أخرى، وأتعهد بأني إذا اشتريت أو استغللت عقاراً في دائرة توظيفي أو في غيرها من جهات القطر المصري، أبادر بإخبار الوزارة أو المصلحة التابع لها، ... إمضاء الموظف: نجيب محفوظ".

وأصبحت وظيفة نجيب محفوظ حينذاك ابتداء من ١٩٣٤/١١/١١ هي "كاتب بقلم المستخدمين بإدارة الجامعة المصرية".

وما أن ننطلق بين أوراق البدايات في الملف، حتى تجتاحنا متعة الأحاسيس؛ أي تلك المشاعر التي يثيرها التأمل في أصل الشهادة الابتدائية التي تعود إلى عام ١٩٢٥ في ملف العملاق المصري نجيب محفوظ، وكذا شهادة الدراسة الثانوية القسم الثاني آداب، نظام الخمس سنوات و التي أتمها في ديسمبر ١٩٣٠، وفي الشهادة نلاحظ ما نصه: " وكان ترتيبه الثالث و العشرين بالنسبة إلى الناجحين البالغ عددهم أربعمائة وخمسة وعشرين بالدورين".

ناهيك عن شهادته الجامعية الحاصل عليها عام ١٩٣٤، والتي يبدأ نصها:

نحن وزير المعارف العمومية .. الرئيس الأعلى للجامعة.. بعد الاطلاع على القانون رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٧ بإعادة تنظيم الجامعة المصرية، وبعد الاطلاع على نتيجة امتحان الليسانس لسنة ١٩٣٤ في دور مايو التي أقرتها كلية الآداب. وبناء على قرار مجلس الجامعة الصادر بتاريخ ١٢ يونيه سنة ١٩٣٤ بمنح الدرجات لمستحقيها نعطي نجيب محفوظ أفندي بن عبد العزيز أفندي إبراهيم، المولود في القاهرة سنه ١٩١١ درجة ليسانس في الآداب.

القاهرة في ٣٠ ربيع الأول سنه ١٩٥٣ هجرية، و١٢ يوليو سنه ١٩٣٤ ميلادية.

وتوقيعات .. عميد كلية الآداب، مدير الجامعة، الرئيس الأعلى للجامعة/ وزير المعارف العمومية، توقيع صاحب الدرجة؛ وسجلت بالجامعة المصرية رقم ١٧.

ويقودنا كل ذلك إلى التأمل في مستند شهادة ميلاده الشخصية، حتى أنك تستمتع بعبق الورق القديم نفسه، وحتى عندما تكون مجرد صورة مستنديه مثل بطاقة تحقيق الشخصية للعملاق، والتي تعود إلى تاريخ ٣٠ أكتوبر ١٩٣٤، ومهنته بالبطاقة موظف بالجامعة، وعمره ٢٣ عاماً، ترى بصمات أصابعه في الفيش و التشبيه، وكأنك أمام أثر عظيم يلمس عينيك بعراقته الحية .... وتتكرر في أغلب الأوراق علامات التميز البدني، مركزة في أن لونه قمحي، كما تحدد شهادة المعاملة أن عينيه سليمة، مفتوحة، وعندما تذكر "حسنة بالخد الشمال" نجد ذات الملمح مذكوراً في بطاقته الشخصية " حسنة تحت وسط العين اليسرى "

إن روعة ما تثيره هذه الاستدعاءات للصورة و أحاسيسها، جعلتني أنحو إلى عدم حرمان الآخرين منها، ورأيت أن أعرض مختارات لأغلب محتويات هذا الملف ملحقة بمقدمتي هذه، وكلي ثقة أن كل من سيطلع عليها سوف تستثير عنده تأملات وقراءات و أحاسيس أكثر ثراء مما تحاوله كلماتي هنا.

٤- فإذا ما انتقل بنا الزمن إلى حيث تعرفنا من قبل على مستند تسلم نجيب محفوظ للعمل رئيساً لمجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة للسينما بتاريخ ١٩٦٢/٣/١١ لنتابع شئونه الوظيفية في هذا المجال السينمائي، سوف نلاحظ أن أغلب المستندات الخاصة بذلك تعود إلى عام ١٩٦٣.

وفي ذلك العام، سوف نجد مذكرة بشأن تنظيم إدارة للبحوث السينمائية، ورغم أنها بملف نجيب محفوظ وتحمل رقم ١٦٠٨ بتاريخ ١٩٦٣/٥/٢٨، إلا أن ثمة مسودة في تاريخ لاحق، سوف تثير تساؤلا حول ما إذا كان ثمة ارتباك أو حرج في المواقع الإدارية يتعلق بوضع كل من نجيب محفوظ و المخرج أحمد بدرخان أحد أهم رواد النشأة في تاريخ السينما المصرية، لذا فلنطبع أولا على مذكرة تنظيم إدارة البحوث السينمائية ويبدأ نصها بعنوان مذكرة للعرض على السيد المهندس رئيس مجلس الإدارة بشأن تنظيم إدارة البحوث السينمائية و التي تنص على.

مذكرة

للعرض على السيد المهندس رئيس مجلس الإدارة

بشأن تنظيم إدارة البحوث السينمائية

- تنظيماً لأعمال البحوث السينمائية تنسيقاً للجهود التي تبذل للنهوض بصناعة السينما بعد تكوين المؤسسة في وضعها الجديد.

- تتشرف إدارة البحوث السينمائية بأن ترفع لسيادتكم مشروع تنظيم الإدارة على النحو التالي:

تقسم إدارة البحوث إلى قسمين هما:

أ – قسم المهرجانات و أسابيع الأفلام.

ب – قسم البحوث و الشئون الفنية.

أولاً : قسم المهرجانات وأسابيع الأفلام

اختصاصات القسم:

١. الإشراف و التنفيذ للمهرجانات السينمائية و الدولية.
٢. الإشراف و التنفيذ لأسابيع الأفلام المتبادلة.
٣. طبع وترجمة نسخ الأفلام الخاصة بالمهرجانات و الأسابيع
٤. شحن الأفلام للخارج وتتبعها.
٥. كافة الاتصالات الخاصة بالمهرجانات و الأسابيع

احتياجات القسم:

١. عدد (١)موظف للنواحي المالية الخاصة بالمهرجانات و الأسابيع.
٢. عدد (١) للأعمال الإدارية و الأرشيف.

ثانياً: قسم المهرجانات و أسابيع الأفلام

اختصاصات القسم:

١. جمع واستكمال البيانات و الإحصاءات الخاصة بشئون السينما.

٢. إعداد وتنفيذ (الأرشيف الفني) ويحتوي على حياة الفنانين و الفنيين وكل ما يتعلق بصناعة السينما و الأفلام التي تنتج أولا بأول (مرفق طيه مشروع الكاردات).

٣. إصدار نشرة شهرية عن النشاط السينمائي في الجمهورية العربية المتحدة.

٤. الشئون الفنية لمكتب السيد المستشار الفني للمؤسسة.

٥. أعمال اللجان الفنية المختلفة، لجنة اختيار الأفلام، الجوائز السينمائية... الخ

٦. وتقديم تقرير عن كل ما ينشر في الصحف و المجلات عن المؤسسة في مجال السينما.

احتياجات القسم:

١. مترجم لغة إنجليزية.

٢. اشتراك في الصحف و المجالات الفنية.

٣. طبع الدليل السنوي للبحوث.

٤. طبع كاردات للأرشيف الفني.

٥. دواليب للكاردات.

وإلى هنا يبدو الأمر طبيعياً- إلا أن ثمة ورقة على هيئة مسودة بخط اليد، كُتب على قمتها "سرى" وتحتها خطان، وهي ورقة موقعة من مسئول غير مذكور اسمه، بتاريخ ١٩٦٣/٦/٢ وموجهة إلى السيد المستشار القانوني، ومع هذه الحيثيات سرعان ما تثير هذه الورقة تساؤلاً حول نصها الذي يقول:

السيد المستشار القانوني

مطلوب قرار إداري بإنشاء "إدارة الدراسات الأدبية" تابعة للسيد/ نجيب محفوظ، بإنشاء الإدارة الـ " (ثم كشط كلمة الإدارة وتصحيحها) " المكتب الفني للشئون السينمائية تابعاً للسيد/ أحمد بدرخان بحيث تكون اختصاصاته هي اختصاصات "إدارة البحوث السينمائية" الحالية. التوقيع، ٦٣/٦/٢

ثم نجد تأشيرة على الورقة المسودة: "يحفظ بملف خدمة الأستاذ نجيب محفوظ" (؟؟) وتتبع هذه الورقة مسودة أخرى بخط اليد، بها- كسابقتها — بعض الكشط أيضاً، مكتوب فيها:

أولا (سطر به كشط على جملة) " إنشاء المكتبة الأدبية للإنتاج") (؟؟)، ثم:

إنشاء إدارة الدراسات الأدبية و يتولى الإشراف عليها السيد المستشار الفني الأستاذ نجيب محفوظ، وتختص:

١. بتكوين مكتبة من الروايات والمسرحيات و القصص القصيرة الصالحة للإنتاج السينمائي سواء أكانت مؤلفة أم مترجمة.

٢. دراسة ما يقدم لها من قصص و سيناريوهات لتقييمها من ناحية صلاحيتها للإنتاج السينمائي.

٣. المساهمة في وضع الخطة التي يقوم عليها الإنتاج السينمائي من وجهته الأدبية. (ثم بخط اليد نجد إضافة:)

٤. ما يحدد لها أيضاً من اختصاصات في مجال نشر الدراسات الأدبية للسينما.

ثم تتولى المسودات الخطية لمشروع القرار الإداري بتاريخ ٦٣/٦/٨ (تاريخ الحفظ بالملف)، بينما تتبعه ورقة بها تأشيرة وحيدة، من الواضح أن التوقيع عليها من المهندس صلاح عامر الذي كتب فيها:

السيد مدير عام المؤسسة

يرجى دراسة هذا وترتيب مناقشته. (توقيع)

حتى تأتي خلاصة هذه المسودات التي كتب عليها "سرى" لتخرج إلى النور في صيغة قرار إداري (بالآلة الكاتبة) يحمل رقم ٢٧ صادر بتاريخ ١٩٦٣/٦/٢٦، ومؤشر على النسخة: "الملفات للحفظ بملف السيد

نجيب محفوظ"، ونطلع على نص القرار الذي لا يختلف عن المسودة إلا في صياغة بعض التفاصيل.

إن ما يستوقفنا في هذا القرار الإداري التنظيمي، ليس الهيكل التنظيمي أو أهدافه أو تقييمه، بل ما نشتمه- كما أشرنا- من رائحة خلاف لابد من حله، و المشكلة أن طرفيه رجلان من تاريخ مصر الثقافي و الفني، هما: نجيب محفوظ، وأحمد بدرخان... ومهما كان الحل للخلاف، إلا أننا نلاحظ أن ثمة هيكلة إدارية تم اقتراحها وتنفيذها، وكأنه قد تم تفصيلها على مقاس الرجلين، مع صرف النظر عن الجدوى العملية، حتى وإن بدا التفصيل ممنطقاً في الشكل... وهو نموذج لظاهرة المرض الإداري المتكرر في مؤسساتنا الحكومية على مر هذه العقود.

لكن يعنينا من ذلك ما نتأمله في حياة نجيب محفوظ، مثلما يمكننا أن نجرى ذات التأمل في وقت لاحق بشأن العملاق الآخر أحمد بدرخان، أما هنا وفي تأملنا لهذه الواقعة وما نخمنه فيها بشأن نجيب محفوظ، فإنني لا أنكر أنها الواقعة التي استدعت في ذهني بعضاً من أحوالنا اليوم، حيث الصراعات و الدسائس التي تحيق بأي منا في مواقع المسئولية الإدارية و المناصب، والتي تستنفد من طاقتنا الكثير لحماية أنفسنا، ومن ثم تشغلنا في الغالب عن تكريس الطاقة بكاملها في تحسين الأداء، فإذا بها ذات الأمراض التي تكتشف أنه لم يسلم منها نجيب محفوظ الموظف المسئول، رغم كل ما عرف عنه من هدوء المسار ورزانته طوال عمره الوظيفي، فإذا ما استخلصنا شيئاً في ضوء ذلك، فإنه الحكمة التي اتسم بها شخصه، إذ من المؤكد أنه كان يعلو فوق ما يمكن أن يشغله من صغائر لابد أنها عابرة، حيث لم يبق في النهاية إلا نجيب محفوظ العملاق، فالعملاق وحده الذي يعلو، وهذا في ذاته درس.

٥- وعلى سبيل الاستطراد في التعرف على طبيعة ما يحتويه الملف الوظيفي للعملاق نجيب محفوظ، بما من شأنه أن ينبئنا كذلك عن طبيعة العمل الإداري ومساره في القطاع العام السينمائي، الذي ما زال الباحثون و المؤرخون يفتشون في تفاصيله، والتي يغدو نجيب محفوظ معلماً رئيسياً فيها. وفي هذا السياق، لا نفتأ نجد في عام ١٩٦٣ ورقة قرار إداري آخر يشتمل على اسمه، لكن ضمن قائمة من الأسماء الكثيرة الموزعة على عدة لجان، ضمت كل منها ثلاثة أو أربعة أعضاء فقط هي لجان التعبئة الفرعية بالمؤسسة.

- لجنة قطاع الإرسال.

- لجنة قطاع الاستوديوهات.

- لجنة قطاع النقل و الركوب.

- لجنة قطاع المخازن و المخزونات.

- لجنة القوى البشرية

- لجنة القطاع الصناعى... الخ

هذا فيما عدا لجنة قطاع السينما، التي ضمت ثمانية أعضاء موزعين على قسمين:

أ- جانب الصناعة:

السيد المهندس / عز الدين فؤاد ... مقرراً

السيد المهندس / عبد النور تادرس

السيد المهندس / منير عبد الوهاب

ب- جانب الإنتاج

الأستاذ / محمد طيفور .. مقرراً.

الأستاذ / صلاح أبو سيف.

الأستاذ / أحمد بدرخان.

الأستاذ / نجيب محفوظ.

الأستاذ / حلمي رفلة.

وتفيدنا وقفة هذا المستند في ملف نجيب محفوظ، أنه دائما ما كان يذوب وضعه في تعداد المسئولين، حتى بالرغم من كونه في موقع قمة إدارية، وهو ما يجعل توزيع المسئوليات عند تقييم وبحث مثل هذه المرحلة، موزعاً على الأسماء الأخرى، وهي كثيرة، رغم أن أقلام النقد و الصحافة لم تكن تتناول إلا النجوم منهم، بل وصل الأمر إلى نسيان كثير من الأسماء الأخرى مثل المهندس/ صلاح عامر، وعز الدين فؤاد، وآخرين ممن ترد أسماؤهم متجاورة مع اسم نجيب محفوظ في أوراق عديدة من ملفه الوظيفي.

أما في مقابل ذلك، أي على المستوي الشخصي للرجل، وخلال تأشيرة للحفظ بالملف تحمل تاريخ ١٩٦٥/٦/١٠ نلتقي باستمارة بيانات رسمية عن نجيب محفوظ، لا نعلم سببها، ولكنا نعرف من بيان الوظيفة الحالية أنه "المستشار الفني وعضو مجلس الإدارة"، إلا أننا سرعان ما نستشف من آخر سطورها أنه في وظيفته السابقة كان رئيساً لمجلس إدارة مؤسسة السينما، حيث تحمل البيانات الخاصة بتدرجه الوظيفي (و المستكمل بيانها في نهاية الاستمارة لضيق الخانة):

١. كاتب بقلم المستخدمين بالجامعة المصرية ١٩٣٤/١١/١١.
٢. مراجع بقسم الإدارة بوزارة الأوقاف ١٣/ ٢/ ١٩٣٩.
٣. سكرتير برلماني بمكتب وزير الأوقاف ١٣/ ١٢/ ١٩٤٤.
٤. رئيس قلم الحسابات بوزارة الأوقاف ١٩٥٤/٤/٢٩.
٥. مدير المكتب الفني بمصلحة الفنون ١٩٥٧/٩/١.
٦. مدير الرقابة على الأفلام بمصلحة الفنون ١٩٥٩/١/٣١.
٧. سكرتير عام مؤسسة دعم السينما ١٩٦٠/١/٧.
٨. مدير عام مؤسسة دعم السينما ١٩٦٠/١٠/١.
٩. رئيس مجلس إدارة مؤسسة السينما ١٩٦٢/٣/١.

وتتضمن الاستمارة بيانات، نرى أنه يهمنا التوقف عند أربعة منها:

- الشكاوي المقدمة ضده إن وجدت، ونتيجتها: (الخانة خالية من أي بيان).
- الحالة المالية (أملاك الزوج و الزوجة و الأولاد القصر ومكانها): لا أملاك، وحساب جارى ببنك مصر.



المكافآت و المنح "نياشين، أنواط، ثناءات... الخ" وتواريخ الحصول عليها وسببها:

- وسام الاستحقاق من الدرجة الأولي ١٩٥٢.
- جائزة وزارة المعارف الأدبية.
- جائزة المجمع الأدبية.
- جائزة الدولة ١٩٥٧.

السفريات و البعثات و الإعارة للخارج و تواريخها و أسبابها:

- رحلة ثقافية إلى يوغوسلافيا ١٩٥٩.
- رحلة إلى اليمن ١٩٦٣.

وفي هذا البند الرابع نلحظ أهمية المعلومتين حول سفر نجيب محفوظ إلى كل من يوغوسلافيا واليمن، مقابل ما يعرفه القاصي والداني عن موقف نجيب محفوظ المعلن ضد السفر للخارج، حتى أنه لم يذهب لتسلم جائزة نوبل، وإنما أرسل ابنتيه أم كلثوم وفاطمة، وأنابهما عنه مع الكاتب الكبير محمد سلماوى، إذن متى ولماذا بدأ موقف نجيب محفوظ من السفر؟ ... إنه السؤال الذي لابد أن يعرف إجابته الأقربون أمثال: توفيق صالح، محمد سلماوى، جمال الغيطانى، يوسف القعيد.

وبمناسبة السفر عند نجيب محفوظ، نعرف نحن الذين كنا نلتف حوله يوم الجمعة من كل أسبوع في مقهى ريش منذ الستينيات، أننا نحرم من لقائه في أجازه الصيف، التي يسافر فيها إلى الإسكندرية، لينعم بلقائه هناك أقراننا من مثقفي الإسكندرية خلال الصيف.. إذن يسافر نجيب محفوظ، ولكن داخل مصر. فيبقى التساؤل عن سر امتناعه عن السفر إلى خارج مصر.

وإذا ما انتقلنا إلى عام ١٩٦٦ نجد ورقة لإجازة تذكرنا بسفر نجيب محفوظ السنوي إلى الإسكندرية، وهي ضمن أوراق إجراءات للاجازة، لكنها استوقفتني بالتساؤل: لماذا هذه الاجازة تحديداً التي تم الحرص على إيداعها بملف نجيب محفوظ؟ وإنني لا أتساءل إيعازا إلى سبب؟.. لكن ربما يربط آخرون الإجابة بسبب يعرفه البعض... خاصة وقد احتوي طلب الاجازة عدة تأشيرات منها موافقة الوزير، رغم أن الطلب موجه بصيغته إلى:

السيد الأستاذ/ وكيل وزارة الثقافة لشئون السينما

تحية طيبة وبعد...

فأرجو التكرم بالموافقة على منحى اجازتي السنوية، اعتبارا من ١٥ أغسطس إلى ٢٩ سبتمبر ١٩٦٦.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،،،

المخلص

نجيب محفوظ

المستشار الأدبي لمؤسسة السينما

١٩٦٦/٧/٣

وعلى الورقة حوالي سبع تأشيرات، منها تأشيرة وكيل الوزارة إلى: سيادة الوزير، رجاء الموافقة (٦/٧/١٩٦٦)، لتأتى تأشيرة الوزير في اليوم التالي مباشرة: أوافق، إضافة إلى ورقة رسمية بالملف موجهة من مدير شئون السينما بوزارة الثقافة إلى:

السيد مدير الإدارة العامة للشئون المالية و الإدارية

المؤسسة المصرية العامة للسينما

تحية طيبة وبعد،،،

نرفق طيه طلب الإجازة المقدم من السيد الأستاذ نجيب محفوظ المستشار الأدبي للمؤسسة الموافق عليه من السيد الدكتور الوزير.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام،،،

مدير شئون السينما

(أحمد المصري)

١٩٦٦/٧/١٣

ويمضى صيف ١٩٦٦، حتى نجد أن ورقة في نهاية هذا العام، وهي:



قرارنائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة

رقم (٢) لسنة ١٩٦٦

صادر بتاريخ ٣/١٠/١٩٦٦

المادة الأولي:ندب السيد الأستاذ نحيب محفوظ للإشراف على المؤسسة المصرية العامة للسينما والقيام بالاختصاصات المخولة لرئيس مجلس إدارة المؤسسة.

المادة الثانية: يعمل بهذا القرار من تاريخ صدوره

نائب رئيس الوزراء

ووزير الثقافة

(د.ثروت عكاشة)

وقد وقع نجيب محفوظ على نسخة القرار: "علم" بتاريخ ٥/١٠/١٩٦٦

٦ - أما في عام ١٩٦٧، وفي مطلعة، يقابلنا قرار رئيس الجمهورية الزعيم الراحل جمال عبد الناصر، برقم ٥٣٣ لسنة ١٩٦٧، حيث صدر برئاسة الجمهورية في ٢٢ شوال سنة ١٣٨٦هـ (٢فبراير سنة ١٩٦٧م) ومادته الأولي:

عين كل من:

الدكتورة سهير محمد القلماوى رئيساً لمجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر

السيد/ نجيب محفوظ رئيساً لمجلس إدارة المؤسسة المصرية العامة للسينما

صدر برئاسة الجمهورية في ٢٢ شوال سنة ١٣٨٦ هـ (٢ فبراير سنة ١٩٦٧)

(جمال عبد الناصر)

لكن لا يمر عام ١٩٦٧ إلا ومعنا بالملف قرار إداري موقع من رئيس مجلس الإدارة نجيب محفوظ في يوم ٤ يونيه ١٩٦٧ (اليوم السابق للخامس من يونيه)وينص القرار على:

مادة أولى: تشكل لجنة دائمة للمتابعة من السادة:

١. الأستاذ نجيب محفوظ رئيساً

٢. الدكتور عبد الرازق حسن

٣. الأستاذ يوسف صلاح الدين

٤. الأستاذ أحمد بدرخان

٥. الأستاذ جمال الليثى

٦. الأستاذ حسن فؤاد

٧. الأستاذ أحمد المصري

مادة ثانية: يتولى سكرتارية اللجنة السادة:

١. جمال محمد أمين

٢. سامي غنيم

مادة ثالثة: تختص اللجنة المشار إليها بالمادة الأولى بمتابعة سير العمل في الوحدات الاقتصادية التابعة للمؤسسة والتنسيق بينها، وكذلك متابعة قرارات و توصيات مجلس الإدارة و اللجان المتفرعة عنه في خصوص الخطة و الإنتاج و التوزيع.

مادة رابعة: يعمل بهذا القرار اعتباراً من تاريخه، وعلى مدير عام الشئون المالية و الإدارية تنفيذه.

نجيب محفوظ

رئيس مجلس الإدارة

أما خارج أوراق الملف، فقد كانت تجرى في مصر وقائع تاريخها فيما بعد نكسة يونيه ١٩٦٧.. لكن الملف يتضخم بأوراقه الوظيفية حتى تقابلنا ورقة بخط اليد مؤرخة ١٩٦٩/٦/٤ تشير إلى أن:

إقرار الذمة رقم ٣٧٧ المؤرخ في ١٩٥٢/٨/٢٧ الخاص بالسيد/ نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم تنفيذاً للمرسوم بقانون ١٣١ لسنة ١٩٥٢ بشأن الكسب غير المشروع، ثم سحب من الملف بتاريخ ١٩٦٩/٦/٤ لإرساله إلى مكتب فحص إقرارات الذمة المالية بوزارة العدل بناء على كتابها رقم ٢٦٦ بتاريخ ١٩٦٩/٥/٥

ليرفق بإقرار الذمة المقدمة من المذكور لسنة ١٩٦٩م.

وشعرت في هذه اللحظات، وكأنني إزاء النهايات لمرحلة.

٧- نعم لقد أصبحنا إزاء النهاية لمرحلة، خاصة عندما نجد أنفسنا إزاء قرار النهاية لموظف، وهو الموظف الكبير نجيب محفوظ، حيث يفرض جريان الزمن نفسه في اتجاه لحظة روتينية وحتمية تتضمنها ورقة:

قرار إداري رقم (٢١٤) بتاريخ ١٤/١٠/١٩٧١

رئيس مجلس الإدارة

- بعد الاطلاع على القرار الإداري رقم ٤٥٣ لسنة ١٩٦٦ بتنظيم المؤسسة المصرية العامة للسينما.
- وعلى القرار الجمهوري رقم ٣٣٠٩ لسنة ١٩٦٦ بشأن لائحة نظام العاملين بالقطاع العام و القرارات المعدلة له.
- وعلى القرار الجمهوري رقم ٥١١ لسنة ١٩٧٠ بإدماج شركتي القاهرة للإنتاج السينمائي و القاهرة للتوزيع السينمائي في المؤسسة المصرية العامة للسينما.
- وعلى القانون رقم ٣٧ لسنة ١٩٢٩ الخاص بمعاشات العاملين المدنيين بالدولة.

- قرار-

مادة (١): رفع اسم السيد/ الأستاذ نجيب محفوظ عبد العزيز من سجلات العاملين بالمؤسسة اعتباراً من ١٠/ ١٢/ ١٩٧١ لبلوغ السن القانونية للإحالة للمعاش.

مادة (٢): على السيد المدير العام والمدير العام للشئون المالية و الإدارية تنفيذ هذا القرار و إبلاغه للجهات المختصة لتنفيذه.

رئيس مجلس الإدارة

(عبد الحميد جودة السحار)

وتحمل الورقة توقيع رئيس مجلس الإدارة، وإلى جانبه أربع توقيعات أخرى... لكن في قاع الورقة تأشيرة كأنها تشير إلى خلاصة هذا العمر الوظيفي:

للحفظ بملف السيد الأستاذ نجيب محفوظ.

مع تمنياتنا له بالصحة و الرفاهية

١٤/ ١٠/ ١٩٧١



لكن في الحقيقة فإنه بالمقابل لهذه اللحظة، توجد في خلاصة الملف أكثر من ورقة، فحواها العرفان بالجميل، أولها من مكتب وزير الثقافة إلى:

السيد/رئيس مجلس إدارة هيئة السينما و المسرح والموسيقى

أود الإحاطة، بأن هناك اقتراحاً بمنح السيد الأستاذ / نجيب محفوظ وساماً مناسباً، بمناسبة انتهاء خدمته.

لذلك- أرجو التفضل بموافاتنا بمذكرة بالمعلومات التي يمكن إدارجها في هذا الموضوع، وذلك من واقع ملف خدمة سيادته وما قدمه للمؤسسة من خدمات. مع رجاء اعتبار هذا الموضوع هاماً وعاجلا.

وكيل الوزارة

حسن عبد المنعم

وتنتهي الورقة بتأشيرة إلى: "الأستاذ محمد صادق... يعد الرد بصفة عاجلة" لتتلوها ورقة التفعيل الموجهة إلى وكيل وزارة الثقافة و الإعلام (مكتب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة و الإعلام) حيث مخاطبته بالتالي:

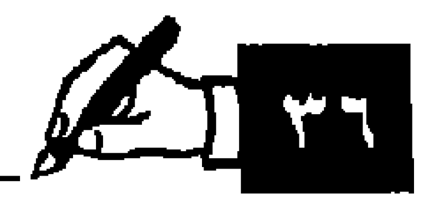
بالإشارة إلى كتاب سيادتكم رقم ٤٩٨٩ بتاريخ ١٩٧١/١٢/٢٢ بشأن اقتراح منح السيد / الأستاذ نجيب محفوظ وساماً مناسباً، بمناسبة انتهاء خدمته — نرسل مرفقاً بهذا مذكرة من واقع ملف خدمته بالمعلومات التي يمكن إدراجها في هذا الموضوع وما قدمه للهيئة من خدمات.

رجاء اتخاذ اللازم في هذا الشأن

رئيس مجلس الإدارة

(عبد الحميد جودة السحار)

أما هذه المذكرة التي تغدو بمثابة العرفان بالجميل، فنجد في نهايتها ثمة إشارة إلى أنه- نجيب محفوظ- "استمرت صلته الوظيفية بالسينما، حتى بعد أن ترك المؤسسة إلى وظيفة مستشار فني لوزير الثقافة لشئون السينما" أي بما يعني في هذه الإشارة أن ما اعتاده الموظف المصري من التوقف بعد سن الستين، لم ينطبق على نجيب محفوظ، فقد كتبت هذه المذكرة بعد مرحلة نجيب محفوظ في مؤسسة السينما، والهدف منها خطوة إجرائية للتكريم، فهذا هو نصها، من واقع ملفه:



- ولد سيادته في ١٩١٢/١٢/١١
- وتخرج من كلية الآداب قسم الفلسفة عام ١٩٣٤
- و التحق موظفاً بمكتبة الجامعة، ثم بوزارة الأوقاف سكرتيراً برلمانيا، ثم سكرتيراً فنيا لوزير الأوقاف... إلى أن نقل إلى مصلحة الفنون، ثم مديراً للرقابة على المصنفات الفنية.
- عين سيادته سكرتيراً عاماً لمؤسسة دعم السينما، ثم مديراً عاما لها، ثم رئيساً لمجلس إدارتها، حيث تغيرت التسمية إلى المؤسسة المصرية العامة للسينما حتى عام ١٩٦٣.
- منذ ذلك التاريخ وحتى عام ١٩٦٦ عمل سيادته مستشاراً فنياً للمؤسسة المصرية العامة للسينما و الهندسة الإذاعية، وفي أكتوبر ١٩٦٦ انفصلت المؤسسة المصرية العامة للسينما مرة ثانية وعين سيادته رئيساً لمجلس إدارتها حتى عام ١٩٦٨، حيث عين مستشاراً فنياً لوزير الثقافة، وظل في هذه الوظيفة حتى ١٩٧١/١٢/١٠ تاريخ إحالة سيادته إلى المعاش لبلوغه سن الستين.

في مجال الأدب:

يعتبر الأستاذ نجيب محفوظ رائداً من رواد الصف الأول، وعلماً من أعلام حياتنا الأدبية المعاصرة، وصاحب دور خلاق في مجال الرواية و القصة و الأقصوصة و المسرحية القصيرة. وأجمع القراء و النقاد قاطبة على التسليم بريادته وزعامته.

بدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية عام ١٩٢٨ بكتابة البحث و المقال ثم اتجه إلى الرواية، حيث وجد فيها وسيلته التعبيرية المفضلة، فنجح وأبدع.

وتبوأ في هذا المجال مكانة مرموقة مع نفر من رفاق جيله حملوا رسالة إرساء قواعد فن الرواية المصرية ونحتوا لها مكانة ممتازة بين أشكال التعبير الأدبي الأخرى.

وأنطلق نجيب محفوظ في صبر وأناة، ينسج خيوط نجاحه في محراب الفن القصصي ملتزماً بقضايا مجتمعه، معبراً عن ضمير جيله، مبشراً بروح مستقبله.

وقد ترجم الكثيرون أعماله الأدبية إلى لغات كثيرة واحتفل بإنتاجه بعض كبار النقاد في العالم.

ولئن انتسب نجيب محفوظ إلى الوظيفة وإلى الأدب، فإن له وجهاً ثالثاً هو الوجه السينمائي.

فبالإضافة إلى ما أخرجته السينما عبر السنين الماضية من أفلام ناجحة مثل بداية ونهاية- وبين القصرين- و السمان و الخريف- وخان الخليلي- وميرامار، فقد اشتهر نجيب محفوظ ككاتب سيناريو من الطراز الأول، إذ كتب سيناريوهات أفلام سجلت نجاحا جماهيريا وفنيا فائقا، مثل جعلوني مجرما- الوحش – ريا وسكينه- درب المهابيل- الاختيار.

ولئن كان نجيب محفوظ قد قدم للسينما بعض من عصارة فكره وفنه ككاتب سينمائي، فإنه أيضاً قد أعطاها بعض عمره كمسئول تولى رئاسة مؤسسة دعم السينما، ثم المؤسسة المصرية العامة للسينما، ثم استمرت صلته الوظيفية بالسينما حتى بعد أن ترك المؤسسة إلى وظيفة مستشار فني لوزير الثقافة لشئون السينما.

إن حياة نجيب محفوظ، الموظف، الأديب، السينمائي، الفنان، حياة خصبة تستحق من الدولة كل تكريم.

٨- إن الكنز الأثرى الذي تضمنه ملف نجيب محفوظ يحتاج لأكثر من قراءة، كانت إحداها هي أول مداخلنا في التقديم لموضوع العلاقة بين "نجيب محفوظ و السينما" ، فإذا ما تركنا الآن للآخرين أن يعملوا قراءاتهم لحياته عبر هذا الملف الذي نكشف عن كنوزه، فلابد أن يتم ذلك ربطاً بكل ما سبق أن توفر- أو بما سوف يتوفر- من معلومات أخرى، حيث قناعتنا بأن البحث عن أبعاد "العالم" بالتوفر على ملامح "الخاص" يغدو واحداً من الروافد الهامة "للتأريخ".

ومن هنا يمكننا الانتقال إلى ثاني مداخلنا، حيث أزهو شخصياً بثمة علاقة لها بعض التفاصيل التي ربطتني بالأستاذ، لذا فإنني إزاء اعتدادي هذا بمعرفة هذا الرجل القمة، لن يفوتني الالتفات إلى أن بداية علاقتي الشخصية المبكرة بالأستاذ نجيب محفوظ إنما تبدأ منذ زمن ارتيادنا اليومي "مقهى ريش" مع مطلع الستينيات التي هي مطالع شبابنا، حيث كانت أهم ملامح هذا الارتياد هي أنه يتم الجمعة بالأستاذ، أي منذ تعودنا نلتف حوله أسبوعياً، حتى بات هذا اللقاء، وكذلك المقهى الذي يتم فيه، هو منفذي إلى الحقل الثقافي وعلاقاته، التي بقيت ذخر حياتي كلها، دون أن أنسى نقطة البدء فيها متمثلة بالالتفاف حول الرائع نجيب محفوظ.

وفي أغسطس من عام ١٩٦٩ كنت قد بدأت إخراج فيلم روائي مدته ساعة، وحملت نسخة عرضه عنوان:

"حكاية الأصل و الصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة"

إذ كتبت له السيناريو، عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ عنوانها "صورة"، حيث جاءت بطولة الفيلم لصورة قتيلة في جريدة يومية أثناء سنوات حرب الاستنزاف، وتقوم معالجة الفيلم على البحث عن القاتل، خلال متابعة لهذه الصورة عند كل شخصية كان لها علاقة بالقتيلة، ويتعمد الفيلم إشراك المتفرج في عملية البحث، حيث تظهر الكاميرا السينمائية، ويتدخل المخرج في الأحداث، ويتوجه بحديثه إلى الجمهور مباشرة، بأسلوب يزيد من التشويق و المتابعة على مدى ساعة كاملة، وكان الفيلم قد عرض جماهيرياً في أغسطس عام ١٩٧٢ ضمن ثلاثية الفيلم الروائي الطويل" صورة ممنوعة كأول أعمال المخرجين الشبان الجدد حينذاك: محمد عبد العزيز، وأشرف فهمي، ومدكور ثابت.

وبينما كان أديبنا الكبير نجيب محفوظ معروفاً عنه عدم مشاهدة الأفلام التي تعد للسينما عن قصصه، إلا أنه استثنى فيلمي هذا وشاهده في عرض خاص بمركز الصور المرئية في نهاية عام ١٩٧٠ مع مجموعة من النقاد و الكتاب، وكانت المفاجأة في تعقيبه المقتضب، حينما قال نجيب محفوظ:

"إذا كان فيلم باب الحديد ليوسف شاهين لم يقدره النقاد و الجمهور إلا بعد مرور ١٥ سنة، فإن فيلم مدكور ثابت لن يقدر قبل ٣٠ سنة... وقد يكون هذا آخر سهم للسينمائيين الشبان"...

لكن ما أود التنويه له، بل تسجيله، أنني لم أكن أتوقع أن يصل تحقق نبوءة نجيب محفوظ إلى هذه الدرجة من الدقة في تقدير عدد السنوات الثلاثين، فقد هوجم الفيلم عند عرضه الجماهيري الأول في أغسطس ١٩٧٢ لشدة جرأته التجريبية الصادمة، واتهمه كثير من النقاد بأنه فيلم غير مفهوم، أما اليوم، وقد تم تكريم الفيلم في أكثر من احتفالية ومهرجان، كما صدر كتاب ليضم الدراسات الجادة التي نشرت عنه بغرض إعادة اكتشافه، فإن كل ذلك لا يخرج عن كونه تحققاً لنبوءة نجيب محفوظ... خاصة وقد أصبح الجمهور يعتاد هذا النوع من السينما التي كانت من قبل غريبة عليه.

ولسوف يكون من بين مواد "موسوعة نجيب محفوظ و السينما" كل ما استطعنا جمعه من كتابات تبين قسوة الهجوم على فيلمي، تماماً كما توقعها نجيب محفوظ، لكن أيضاً سوف يكون بالموسوعة بعض من الدراسات و المقالات التي نشرت لاحقاً في إعادة تقييمه، بعد مرور السنوات الطويلة، أي تماماً- أيضاً- كما استشرف ذلك نجيب محفوظ....

وكان أن اقترح بعض الأصدقاء المتحمسين لفيلمي "حكاية الأصل و الصورة..." أن يتم تجميع الدراسات التي نشرت بصدد إعادة اكتشافه، لتصدر في كتاب يضم معها نص قصة نجيب محفوظ وهو الأمر الذي يحتاج تنازلاً من الأستاذ نجيب، وما كان من الأستاذ توفيق صالح إلا أن حمل إلّي منه رسالة بأن نكتب له الورقة على الآلة الكاتبة، وأنه سيوقعها بكل ترحاب، وهو ما حدث بالفعل حيث النص التالي بتوقيعه:

إلى من يهمه الأمر

في حالة نشر القصة القصيرة "صورة" من تأليفي مصحوبة بدراسة أو دراسات حول الفيلم السينمائي الذي أعده وأخرجه د. مدكور ثابت عن القصة المذكورة، يسرني أن أهدى الحق في نشر هذه القصة وأكون متنازلا عن حقي المالي مقابل ذلك، وذلك إهداءً وتشجيعاً منى لمثل هذه الدراسات... على أن يوافق على هذا الإهداء السيد الأستاذ الناشر صاحب الحق في نشر هذه القصة باللغة العربية، وعلى أن تتم كذلك موافقة الناشر أو جهة النشر صاحبه حق النشر لهذه القصة في لغة أجنبية عندما يكون نشر دراسات الفيلم المصحوبة بالقصة نشراً يتم بتلك اللغة الأجنبية.

مع تمنياتي بالتوفيق،،،

التوقيع

نجيب محفوظ

وبدأ الأصدقاء التجميع مستعينين بالكثير مما احتفظت به من مواد، حيث كانت أول الدراسات المنهجية التي نشرت في إعادة اكتشاف الفيلم بقلم د. اسامة القفاش عام ١٩٩٥ في مجلة "ألف" التي تصدرها الجامعة الأمريكية بإشراف د. فريال غزول، وبترشيح من الشاعر الكبير محمد عفيفي مطر، وحملت دراسة القفاش العنوان نفسه الذي صدر به كتاب التجميع بعد ذلك (عام ٢٠٠٥) في مكتبة الأسرة بعنوان "إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف، سيناريو وإخراج د. مدكور ثابت، أي الكتاب الذي أتى في موعد تحقق نبوءة نجيب محفوظ، حيث يضم ١٧ دراسة تحليلية بأقلام كتاب ونقاد من : فرنسا – مصر – تونس- العراق- لندن- رام الله/ فلسطين- سوريا- ليبيا- مسقط- الأردن، ويقع الكتاب في ٤٩١ صفحة تتضمن ٢٠٠ صورة من الفيلم الذي كتبت له السيناريو وأخرجته خلال عامي ١٩٦٩/ ١٩٧٠، كما حملت صياغة عنوان الفيلم اسم نجيب محفوظ نفسه.

وبينما جاء نص القصة القصيرة لنجيب محفوظ في نهاية محتويات الكتاب، تضمنت بداياته دراسة لجلال الجميعى بعنوان "ديالكتيك الفرجة عند مدكور ثابت" يعرض فيها لنظريتي التي أسميتها "الكسر النسبي للإيهام" أو "اللاإيهام" و التي تم تطبيقها على فيلمي الذي يحمل اسم نجيب محفوظ، إضافة إلى أن هذه البدايات في الكتاب تتضمن كذلك حواراً تحليلياً جاداً لكل من د. محمد القليوبي، ود. حسن عطية، ومنير عبيد، على أثر احتفالية التكريم التي أقامها مهرجان جرش الدولي بالأردن لكل من نجيب محفوظ ولفيلمي عام ٢٠٠١، بمناسبة مرور ٣٠ سنة على ما اعتبروه أول فيلم تجريبي في تاريخ السينما المصرية، وهي الاحتفالية التي أعدها وأشرف عليها الناقدان الأردنيان الكبيران عدنان مداناة، وناجح حسن، فإذا ... ما التفتنا إلى ما كتبه الناقد الكبير إبراهيم فتحي الذي عرف عنه تخصصه في

أدب نجيب محفوظ، نجده وقد كتب تقديماً موجزاً لموضوع الكتاب متضمناً حماسه لإعادة اكتشاف فيلم مدكور ثابت ونجيب محفوظ، ومن ثم فإن هذا الكتاب الذي يتعلق بفيلم لنجيب محفوظ، سوف يغدو في الحقيقة بمثابة جزء مكمل لمواد موسوعة "نجيب محفوظ و السينما"، وهو ما لزم الإشارة إليه، خاصة وأن جزءاً كبيراً من دراسات الكتاب لن تكون ضمن مواد الموسوعة التي تتوقف في هذه الطبعة عند المنشور حتى نهاية التسعينيات.

وهكذا تبدأ حالة من اقتران اسمي باسم الأستاذ، خاصة عندما تتكرر كثيراً ظاهرة اقتران لاسمين في صياغة عناوين دراسات ومقالات إعادة الاكتشاف و التي تضمنها الكتاب، حيث نلتقي بدراسة د. حسن عطية التي انصبت على ربط تحليلي بين أدب نجيب محفوظ، وبين ما اعتبره تجريبية مدكور ثابت السينمائية، وقد نشرتها الفصلية الكويتية المحكمة " عالم الفكر" عام ١٩٩٨، بعنوان: "قراءة سوسيولوجية لفيلم وجيل: تبادلية التجريب في البنية الدرامية، بين القصة القصيرة و الفيلم السينمائي (صورة نجيب محفوظ و مدكور ثابت نموذجاً)"، وكانت قد سبقتها دراسة مطولة أخرى لفاضل الأسود نشرها مع ثلاث دراسات أخرى عن كل من شادي عبد السلام، وعاطف الطيب وأورسون ويلز، في كتاب "السرد السينمائي" عام ١٩٩٦ بعنوان: ديناميكية صناعة المتخيل- حكاية الأصل و الصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة".

هذا بالإضافة إلى دراسة صلاح سرميني من سوريا، والتي نشرت بأكثر من عنوان في أكثر من صحيفة عربية، ومن عناوينها: " نحو ثقافة سينمائية طليعية موازية: حكاية الأصل و الصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة "صورة"، ثم مرة أخرى بعنوان "فرنسا تعيد اكتشافه بعد ثلاثين عاماً من إنتاجه: فيلم حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة، لمدكور ثابت ... مخرج ذكي إلى حد الجنون وفريق يلهو ويجبرنا على السخرية من أنفسنا." وفي مرة ثالثة يربط العنوان بين نجيب محفوظ و مدكور ثابت، ليلحق به عنواناً يقول: "إفادة من النص الأدبي وتقنيات المسرح و التراث الشفوي".

وفي اتجاه مشابه يضم الكتاب دراسة لفتحي الخراط المدير السابق لمهرجان قرطاج السينمائي، سبق نشرها بعنوان: " من ملحمية المسرح إلى تجريبية الفيلم... التأطير المسرحي و التاريخي لصورة نجيب محفوظ ومدكور ثابت في السينما".

ولكن اقتران اسمي باسم الأستاذ، لم يتوقف عند صياغة عناوين الدراسات، بل تضمنتها مرة أخرى في متن تحليلاتها، وفي هذا الصدد، من أبرز الدراسات الأوربية المتحمسة لفيلمي في هذا الكتاب، مقال كتبته الناقدة الفرنسية د. فريدريك ديفو أستاذ علم الجمال السينمائي ومدير المهرجان الفرنسي للأفلام التجريبية، إضافة إلى أكبر الدراسات التحليلية التي تضمنها الكتاب وجاءت بقلم المخرج و الكاتب

السينمائي سيد سعيد في أكثر من ٦٠ صفحة، والتي اعتبرها كل من قرأها نموذجا للنقد السينمائي المنهجي المفتقد، وكذلك درسة د. مى التلمساني التي طرحت اختلافها المنهجي مع أغلب الدراسات حول الفيلم لتقدم رؤيتها النقدية الخاصة في قراءة الفيلم نفسه، ومن الدراسات العربية المتحمسة لفيلمي هذا، ضم الكتاب مقالات تحليلية سبق نشرها في صحف ومجلات عربية كبيرة، بأقلام د. محمد سيف من العراق، ورمضان سليم من ليبيا، ومدير مهرجان مسقط السينمائي الدولي د. خالد الزدجالي، وكتابات أخرى لغيرهم، مثل الدراسة العزيزة إلى قلبي في الربط بيني وبين نجيب محفوظ، وهي للناقد الفلسطيني الكبير وليد أبو بكر، خاصة وأنها وصلتني بعد أن نشر جزءاً منها في صحيفة أردنية، وتعكس حماسه في وقت صعب حيث لم يمنعه من الكتابة عنه الحصار القاسي الذي كانوا يعيشونه في رام الله مع الرئيس الراحل ياسر عرفات.

وهناك العديد من المقالات العربية التي لم يتضمنها الكتاب بل ولم نستطع الحصول عليها للموسوعة أثناء الإعداد، مثل منشورات جامعة الأندية السينمائية بتونس، التي احتفلت- بإشراف د. محمد المديوني عام ١٩٩٧م- بما أسموه إعادة إحياء فيلم مدكور ثابت ونجيب محفوظ، مثلما لم نستطع الحصول على مقال فريد كتبه مبكراً أديبنا الكبير جمال الغيطاني، بعد أن ضمنه تحاوراً معي حول الفيلم، ومما يؤجج اعتزازي بهذا المقال أن كاتبه، إضافة إلى صداقتي به، هو حميم إلى نجيب محفوظ.

فإذا كنت قد حظيت بشرف اقتران اسمي باسم نجيب محفوظ على هذا النحو في دراسات إعادة اكتشاف فيلمي، وإذا كانت الظروف قد قادتني إلى نفس الموقعين الوظيفيين الفنيين اللذين شغلهما نجيب محفوظ، ألا يحق لي أن أطمع في أن أعنون مقالي هذا عبر منحى شخصي قائلا: "جلست في مقعد نجيب محفوظ مرتين... واكتشفت في درج مكتبي الملف الوظيفي لنجيب محفوظ" ؟

ألا يحق لي أن أزهو بهذا الشرف، خاصة وقد اعتاد نجيب محفوظ في تصريحاته الصحفية بعد أزمة الهجوم الحاد على فيلمي أن يتحدث عن السينما الجديدة في مصر باعتبارها شادي عبد السلام، و مدكور ثابت، و سعيد مرزوق، بالإضافة إلى من يسميهما بالشيخين الشابين يوسف شاهين، وتوفيق صالح ... ؟ (ينظر على سبيل المثال حوار أجراه حازم هاشم مع نجيب محفوظ بعنوان "نجيب محفوظ و السينما" في مجلة الكواكب بتاريخ ١٩٧٢/١٠/٢٦).

من حقي إذن أن أزهو بهذا الشرف الذي يكسو علاقة الربط بيني وبين نجيب محفوظ... خاصة وأنها في حالة تواصل... حتى في ابتعادي غير المقصود عن لقاءاته...

٩- وضمن التفاصيل التي أزهو بذكرها- رغم ما تضمنته من مشاكل- تلك الوقائع التي تعود إلى عام ١٩٧٤، عندما توج الرجل تقديره لي، فشرفني بمفاجأتي بالصياغة التي خطها قلمه، يمنحني، أحدث رواياته التي لم تكن قد صدرت بعد، وهي رواية "الكرنك" لأكون مخرجها للسينما.

ورغم الأخبار التي نشرت بالصحف حينذاك، فإن كثيرين لا يعرفون أنني أول من ارتبط اسمه بفيلم الكرنك، حتى قبل نشر الرواية نفسها، إذ كانت لا تزال- تحت الطبع- كما هو مثبت بخط الأستاذ نجيب محفوظ في الرسالة الوثيقة التالية:

عزيزي الأستاذ مدكور ثابت

تحية طيبة وبعد،،،

فإنه لما لي فيكم من ثقة تامة بقدرتكم الفنية وإمكاناتكم على النجاح الجماهيري.

يسعدني أن أضع روايتي "الكرنك" - تحت الطبع- وأيا من أعمالي الأخر تحت تصرفك الكامل لاتخاذ ما يلزم من اتفاقيات على إخراجها.

ودمت للمخلص

نجيب محفوظ

ولكن لارتباطي بإخراج فيلم الكرنك حتى اختفائي منه ثمة "حكاية" ليس مجالها هنا، وإن كان انفصالي عن الارتباط بالفيلم يستلزم الإشارة، إذ بدأ بخلاف بيني وبين الأستاذ ممدوح الليثي الذي توطدت صداقتي به على مدى العمر، لكن بعد زوال أزمتي مع الكرنك، وكان قد آل إليه إنتاج الفيلم بموافقة داعمة لذلك من الأستاذ نجيب محفوظ، وقد لزمت الإشارة هنا لأنني فور اختلافي مع ممدوح الليثي ابتعدت مختفياً ومبتلعاً غضبي، لكنني اكتشفت بعد ظهوري أن المقابل لذلك كان غضباً لدي الأستاذ نجيب محفوظ مني، إذ لم أدرك حينذاك أن ابتعادي بالاختفاء قد أدي إلى تجميد إنتاج الفيلم لأكثر من شهرين، بسبب الورقة المستندية التي يمنحني بها نجيب محفوظ حق إنتاج وإخراج فيلم الكرنك، وأنه لن يتم إنجازه بدوني أو قبل تنازلي عنه، أي أنني باختفائي قد تسببت في تعطيل الفيلم الذي تولي إخراجه فيما بعد الصديق العزيز جداً علي بدرخان.

ورغم أنني عند ظهوري ثانية قد قمت بحل المشكلة بأن أعلنت تنازلي عن الفيلم طواعية (وإن كان بشكل شفاهى) ومع ذلك ظل غضب العتاب من الأستاذ نجيب محفوظ يلاحقني دون أن يحل إلا بعد عدة أشهر عندما تفهم موقفي، حيث انتصر عمق العلاقة على غضبة العتاب العابرة....وظللت أحتفظ بحب وتقدير الرجل القامة، بل إني لأزهو بذلك كما ذكرت، خاصة وهو الذي لم يرفض لي طلباً.

على سبيل المثال، فإنني ما أن أبديت له- مع نهاية عام ١٩٨٠- رغبتي في أن أنتج فيلماً روائياً كبيراً عن قصه قصيرة له، في الوقت الذي لا أملك فيه مالاً يساعدني على الإنتاج. وإنما أود الحصول على مستند منه، على شاكلة ما منحني إياه في تجربتي مع قصة "الكرنك" كي أتمكن من تسويق إخراج فيلم لي عن قصة لنجيب محفوظ، حتى وافقني بسرعة فيما أريده منه، وهو أن يمنحني- مقابل عربون رمزي- حق هذا الإنتاج عن العمل الذي يحمل اسم نجيب محفوظ، وفي حال تنازلي عنه لمنتج آخر- بشرط أن يكون الفيلم من إخراج مدكور ثابت- يتولى هذا المنتج الالتزام بالحقوق الطبيعية للمؤلف... ولم تكن للأستاذ نجيب محفوظ لدي موافقته إلا ملاحظة نصح: "هذا الفيلم سترفضه الرقابة"، إلا أنني في الحقيقة لم أعبأ وشكرته- مجرد شكر- على النصح، وانطلقت في خطوات كتابة السيناريو بعد تنازلي الإنتاجي للمرحوم حسن موافي، الذي واصل ابنه المنتج الصديق ماجد موافي كل الخطوات اللازمة لإنتاج فيلم "السيد محفوظ المصري" الذي كنا سنجمع فيه لأول مرة بين أسمي نجيب محفوظ و الفنان النجم الكبير عادل إمام... إلا أن الزمن يصر في كل مرة أن يخبرني مدى حكمه واستشراف نجيب محفوظ للواقع... فقد كللت جميع جهودنا بالرفض الكامل لسيناريو الفيلم من الرقابة.... وكذلك رفضته لجنة التظلمات، فتحققت نبوءة نجيب محفوظ.... ولم يبق لي من التجربة إلا نص السيناريو و الحوار... و للتاريخ بقيت لي كذلك ورقتان، ضممتهما لملفي مع نجيب محفوظ، أولها ورقة عقد بيني وبينه، وهذه مقتطفات من بنود نصه:

عقد اتفاق وتنازل

انه في يوم الموافق ١٩٨١/١/١

تحرر هذا العقد بين كل من:

١) السيد/ مدكور ثابت أحمد- ٢٩١ شارع الإهرام تليفون ٨٥٠٢٩١ (طرف أول)

٢) السيد/ الأستاذ نجيب محفوظ (طرف ثان)

وقد تم الاتفاق و التراضي بين الطرفين على ما يأتي/

يقوم الطرف الأول بإنتاج و إخراج فيلم سينمائي طويل باسم (السيد محفوظ المصري) عن قصة "معجزة" وهي قصة قصيرة من تأليف الطرف الثاني وقد عرض الطرف الأول على الطرف الثاني شراء هذه القصة وقد قبل الطرف الثاني هذا العرض بالشروط التالية:

....

....

البند الخامس: للطرف الأول حق إنتاج هذا الفيلم لحسابه الخاص أو لحساب الغير أو بالمشاركة دون أي اعتراض من الطرف الثاني وله في سبيل ذلك حق التنازل عن هذا العقد وتحويله للغير في أي مرحلة من مراحل تنفيذه وأقر الطرف الثاني وقبل تحويل التزاماته لمن يحل محل الطرف الأول.

....

....

البند الثامن: تحرر هذا العقد من نسختين تسلم كل طرف نسخة للعمل بموجبها بعد وضع الدمغات المقررة قانوناً بمعرفته.

الطرف الأول	الطرف الثاني
مدكور ثابت	نجيب محفوظ

أما الورقة الثانية بتوقيع الأستاذ أيضاً، فقد صاغها صديق مشترك مخلص في وفائه الذي يشهد له كل من عايشه منذ زمن الالتفاف الأسبوعي حول نجيب محفوظ، وهو المرحوم الأستاذ "هارفى أسعد" الذي استمرت صداقتي به إلى ما قبل وفاته، عندما كان يجمع لقاءاتنا الطبيب المثقف النقي صديق العمر د. صفوت شفيق ، حتى أصبح هارفى أسعد- القريب جداً من نجيب محفوظ- حلقة وصلنا الروحي معه، وإن كان هارفى لم ينل حظه من الثناء- أو حتى الذكر- إلا في مقال يحمل روعة المشاعر و التقدير كتبه عنه الشاعر د. نصار عبد الله، فنال بدوره تقديري المعهود له،

وفي نفس الاتجاه تأتي كلمتي هنا تتذكر هارفى وصياغته للورقة بناء على طلب نجيب محفوظ، وهذا نصها:

إقرار

أقر أنا الموقع أدناه أنني تسلمت من الأستاذ مدكور ثابت المخرج السينمائي مبلغ ٥٠٠ جنيه (خمسمائة جنيه) قيمة القسط الأول من مبلغ الألفين جنيه المتفق عليها بالعقد المؤرخ أول يناير ١٩٨١ بأن يدفعها لي الأستاذ مدكور ثابت مقابل التنازل عن جميع حقوقي في الإنتاج السينمائي فقط بالنسبة لقصة "معجزة"، وأصبح الباقي لي قبله مبلغ ألف وخمسمائة جنيه تدفع لي حسب البند الثاني من العقد سالف الذكر وهذا إقرار مني بذلك.....

تحريراً في أول يناير ١٩٨١

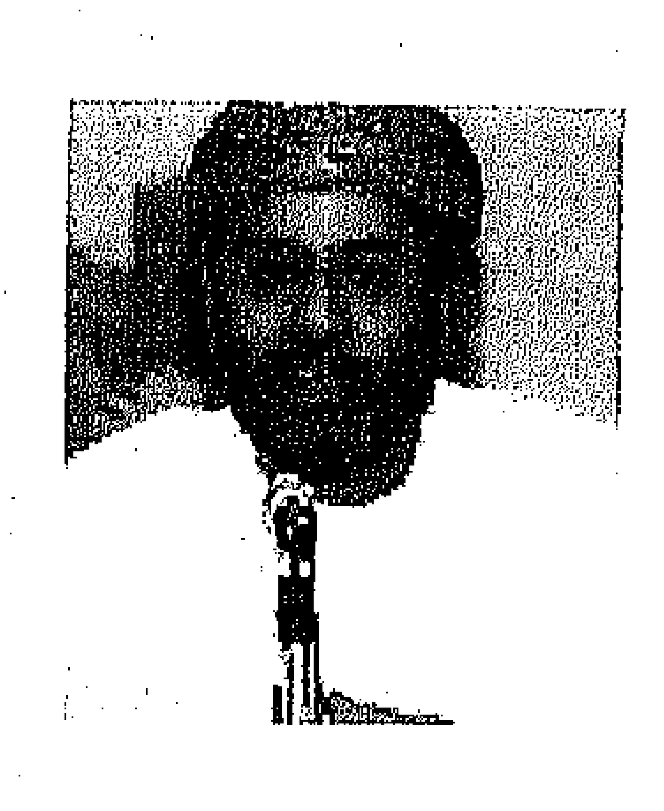
نجيب محفوظ



١٠- هكذا قد تبدو المداخل التي اقتربت بها في هذا التقديم من موضوع نجيب محفوظ والسينما، وكأن منطلقها شخصي بحت، وهي في الحقيقة كذلك، إلا أن العرض يستهدف ما هو أشمل وأعم ، فيما يتعلق بالرجل القامة نجيب محفوظ وتجلياته الثقافية- أو حتى السياسية- في تاريخ مصر المعاصرة، وتاريخ سينماها، التي امتلكت بالفعل تراثاً حقيقياً، وواحد من أهم أركانه هو نجيب محفوظ، أما السبب في شخصانية هذه المداخل- رغم عمومية محتواها- فهو أنني كنت محظوظاً فقط، إذ توفرت على الظروف التي خلقت لي هذه المداخل، لكي أثرى بها سخونة ما نقد على إصداره، لأن في هذه السخونة ثمة هدف نضعه نصب أعيننا في إصدارات الأكاديمية، عبر أي سلسلة جديدة منها.



أنساق نجيب محفوظ الإبداعية
بين الأدب و السينما



الدكتور
خالد بن عبد الرحيم الزدجالي

سلطنة عُمان

أنساق نجيب محفوظ الإبداعية

فعل الوعي و الإبداع:

من الأسس المستقرة أن الإنسان لا يستطيع أن يحقق جوهره الإنساني إلا من خلال قيم الحق و الخير و الجمال.... تلك القيم التي تشكل جوهر الهوية الإنسانية.

لكن الحق و الخير والجمال ليست جواهر خارجية تزين الحياة ولا هي أشياء جاهزة يعثر عليها الإنسان بالصدفة في طريقة، إنما هي فاعلية إنسانية ونشاطاً حياً مؤثراً يدرك الإنسان من خلاله الوجود الواقعي من حوله ويعمل على تغييره وتطويره، كما يدرك ذاته من خلاله ويرتقي بها. تستوي في ذلك الذات الفردية الإنسانية أو الذات الاجتماعية.

ولقد حبا الله الإنسان بالقدرة على تكوين الأنساق الإبداعية التي يستطيع بها أن يفهم العالم ويؤثر فيه بالتطوير و التغيير، سواء كانت تلك أنساقاً علميه أو أنساقاً فنية أو أدبية.

تلك الأنساق هي الوسائط الضرورية لحضور الحق و الخير والجمال في التاريخ الاجتماعي للأمم، وفي الحياة النفسية للأفراد.

و النسق الإبداعي ليس مجرد محاكاة للواقع ولا هو مجرد انعكاس للواقع. ذلك أن المحاكاة أو الانعكاس لا تعطينا سوى لحظة مباشرة من لحظات الواقع، أما النسق الإبداعي فهو يقدم لنا الواقع في تاريخيته، أي في تحوله وتغيره في الزمن. أنه يقدم لنا الظاهر و الخفي، يقدم لنا حياة الوقائع و الأحداث و الحوادث و الأعمال وقوانين نشأتها ونموها وزوالها، يقدم لنا التأثير المتبادل و العلاقات بين الظاهرة و غيرها من الظواهر.

وربما كان الخيال الإنساني هو أكثر الملكات ثوريه و اقترابا من الحقيقة، ذلك أن الخيال هو الفاعلية الإنسانية القادرة على رؤية الأوجه الخفية لما هو ظاهر و العمر الكامل لحدث اللحظة المؤقتة.

نسق محفوظ الإبداعي:

وفي مصر المعاصرة تطل علينا مجموعة من الأنساق الإبداعية الفائقة التي شكلت المعالم الرئيسية للحياة الفكرية و الفنية المصرية، والتي قامت بأبراز الأدوار في صياغة وعي ووجدان الجماعة المصرية وتجاوزتها إلى التأثير الكبير في وعي ووجدان الجماعة العربية الأوسع، بل و التأثير في مجالات عالمية.

من بين هذه الأنساق الإبداعية يطل الإبداع المحفوظي كنسق متفرد. ورغم أن الأدب الروائي الحديث كان بمثابة مركز الإبداع المحفوظي، إلا أن النسق الإبداعي للروائي العظيم قد اتسع ليشمل القصة القصيرة و الرواية المسرحية، و المقال السياسي، والمقال الفلسفي كما اتسع لتطوير فناً لا يعتمد على الإبداع في حقل اللغة، بل يعتمد على الإبداع في حقل الصورة.

محفوظ رائد الرواية العربية

ومحفوظ يحدث الرواية العربية:

إن الإبداع المحفوظي في حقل الرواية الحديثة يمثل أعجوبة مدهشة فهو الرائد العربي الذي اكتملت ملامح الرواية الحديثة علي يديه. لكنه أيضاً المبدع الذي مضي بهذا الفن في مجالات التطوير والتحديث الدائمين. وربما لا نعرف اسماً غير نجيب محفوظ جمع بين ريادة فن من الفنون، وتطوير مناهج هذا الفن وصولاً إلى أكثر هذه المناهج ضمانه، حتى لقد قيل أن محفوظ قد سبق على الدوام - في تحديث الرواية- تلاميذه من أجيال الروائيين التالية. لقد قدم محفوظ مبتكراته الفذة في الرواية التاريخية، و الرواية الواقعية الطبيعية، و الواقعية الاجتماعية، و الواقعية النقدية، قدم محفوظ الرواية الرمزية، كما قدم الرواية القائمة على تيار الوعي.

وحينما قدم محفوظ تجاربه الخاصة التي تماشت مع أدب العبث أو اللامعقول الغربي- كما هو الحال في بداية ثرثرة على النيل التي صدرت عام ١٩٦٦- فإنه قد طبع أدب العبث بطابع شرقي أصيل حيث أظهره في دائرة روائية تجمع بين أحداث الموت الخاطف وروتين البيروقراطية وأحوال الاستبداد و تدخين الحشيش وضياع الحرية.

الرواية المحفوظية والتاريخ الحديث:

وقد تردد كثيراً أن العالم الروائي عند نجيب محفوظ إنما يمثل سجلاً للتاريخ الاجتماعي للقاهرة. وهذا قول صحيح إلى حد كبير. فثلاثية بين القصرين- قصر الشوق- السكرية، يبدأ عالمها الروائي في القاهرة مع نهاية الحرب العالمية الأولي (١٩١٨) أي على مشارف الثورة الوطنية المصرية الكبرى ١٩١٩ التي نهضت فيها الأمة المصرية لتميز نفسها وتتعرف على قوتها وذاتها في مواجهة حاكمها ذي الأصول التركية وفي مواجهة الاحتلال الإنجليزي. وذلك رغم أنها — أي الثلاثية- صادره عام(١٩٥٦) أي بعد إصداره روايات القاهرة الجديدة (١٩٤٥)- خان الخليلي (١٩٤٦)- زقاق المدق (١٩٤٧)- السراب (١٩٤٨) — بداية ونهاية (١٩٤٩)، وكذلك — بطبيعة الحال- بعد صدور الروايات التاريخية عن الحقبة الفرعونية: عبث الأقدار (١٩٣٩) — رادوبيس (١٩٤٢) — كفاح طيبة (١٩٤٤).

وتوالت بعد ذلك روايات نجيب محفوظ التي شملت الحياة الاجتماعية و السياسية للمصريين تحت حكم السلطة الوطنية الجديدة (سلطة يوليو) أي بعد حكم مصر بعض أبنائها للمرة الأولي، بعد أكثر من ألفين وخمسمائة عام من الحكم الأجنبي.

الثلاثية مركز الإبداع الادبي المحفوظي:

لكننا نظن أن ثلاثية بين القصرين هي مركز إبداع العالم الروائي المحفوظي كله.

فنجيب محفوظ لم يخفي في أي من أحاديثه و تصريحاته تقديره الكامل لثورة المصريين الوطنية في ١٩١٩ باعتبارها البعث الحقيقي للأمة المصرية، كما أنه لم يخف حبه الصافي بغير تحفظ لسعد زغلول زعيم الثورة ... وذلك على عكس موقف محفوظ من حركة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ وزعمائها، المراوح بين التأييد وبين النقد الحاد.

وثلاثية بين القصرين/ قصر الشوق / السكرية (التي كتبها محفوظ في الأصل كرواية واحدة في ألف صفحة فولسكاب ونشرها في ثلاثة أجزاء بناء على نصيحة صديقه وناشره عبد الحميد جوده السحار.) تنتهي أحداثها عام ١٩٤٤ أي على مشارف نهاية الحرب العالمية الثانية. ويتوقف عند هذا الزمن أحداث ومصائر شخصيات الرواية الأبناء و الأحفاد في أسرة السيد أحمد عبد الجواد.

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نتابع أحوال "العائلة المصرية" في العالم الروائي لنجيب محفوظ في أعماله التي غطت فترات زمنية تاليه.

أسرة الثلاثية و الأسرة المصرية:

في الثلاثية منح السيد عبد الجواد نفسه حرية مطلقه في العشق و العربدة و الاجتراء على المحرمات، بينما جعل من بيته حصناً منيعاً مغلقاً على أهله، واقام من نفسه سيداً مفرداً ذا سلطه مطلقه... وكان ذلك تصويراً دقيقاً لتقاليد وأوضاع أسرة رجل من التجار في مصر أوائل القرن العشرين.. وكان ازدواج الشخصية الشرقية في مملكة السيد أحمد عبد الجواد الصغيرة يعكس ازدواجية مجتمع كامل ومملكة شرقية كبيرة على رأسها ملك مستبد عربية يحمل سمات الأصول التركية.

لكن الظروف السياسية، وأوضاع الاحتلال الأجنبي لم تترك ذلك الحصن الحصين يهنأ باستبداده الشرقي، حيث وصلت قوات الغزو الأجنبي إلي عتبات الدار فأنشأت معسكرها المدجج بالسلاح ووصلت قوه الاحتلال إلى حد تشغيل هذا السيد المطلق نفسه في أعمال لا يقوم بها إلا العبيد.

وقد أراد الأب السيد كذلك أن يكبل أفراد عائلته داخل أسوار حصن منيع آخر من الاستبداد الاجتماعي و العائلي....لكن قوة الحياة وعواطف أفراد الأسرة وأشواقهم دفعتهم جميعاً إلى خرق القواعد الصارمة للحصن الأسرى، فأشواق فهمي المشبوبة حولت سطح الحصن إل حديقة للغزل و الغرام، بينما دفعت الرغبات الجنسية.

المشتعلة الابن الأكبر ياسين إلى التهجم على العجوز "أم حنفي" النائمة في بئر السلم الداخلي للحصن، فيما تترقب عيون عيشه من شباك الحصن الشاب المصري الوسيم الذي يتبختر في بذته العسكرية أمام البيت. بل أن الأشواق الروحية للزوجة المستعبدة يدفعها إلى خرق قوانين زوجها الصارمة و الخروج دون إذنه أو معرفته لزيارة مقام الحسين الشهيد تلبيه لنداء الأشواق، بل إن هذا الحصن العتيد يتحول في النهاية إلى مخزن ومعبر للمنشورات والأسلحة تحت ضغط العاطفة الوطنية المشبوبة للابن المثالي فهمي الأمر الذي يؤدى إلى انتهاك أقدام الغرباء المحتلين غرفة نوم السيد أحمد عبد الجواد التي بقيت سنين طويلة قدس أقداس الحصن المنيع، لا يعرف سوى أريج البخور الشرقي العتيق الذي كانت الزوجة الخاضعة تطلقه بانتظام ملتمسة من قوى الغيب تعزيز حراسه الحصن العائلي من شر المجهول....

إنه إذن حصن عتيق بال سرعان ما دهمته الحوادث ومزقته الأشواق و الرغبات.

ولقد زحف الزمن وجاء المجهول في موعده رغم كل نجور الاحتراز. غير أن المجهول القادم لم يكن شرا كله. إذ حمل، كما يحمل دوماً زغاريد الفرح و الميلاد جنباً إلى جنب مع صرخات الموت و اللوعة...و الوهن الذي حل بجسد السيد النهم للعشق سرعان ما تم تعويضه في حيوات جديده زاخرة بالآمال....

تلك أسرة مصرية كانت بمثابة تمثيلاً فذاً لعصرها..... أسرة مصرية تجسد ميلاد الوطنية المصرية الجديدة من رحم مجتمع إقطاعي ملكي ترسخ على قلبه قوات الاحتلال الأجنبي ويظهر في أركانه بقايا الذوق التركي و الهيمنة التركية الطويلة.

لقد كشفت الثلاثية بتصويرها الفذ الأخاذ عن ملامح الأسرة المصرية في ذلك العهد.

أما مسلك الأسرة المصرية في ظل النظام الوطني المصري بعد نجاح ثورة الجيش في يوليو ١٩٥٢ .. وحال الأسرة في زماننا الراهن، زمن العولمة و الانفتاح وتعدد الأحزاب وحرية المرأة و الهيمنة الأمريكية العالمية و الثورة الفلسطينية وغزو العراق وتحولات الأسرة المصرية بعد مضي أكثر من نصف قرن على حكم مصر بأيدي أبناءها ومدي التطورات في الحياة المصرية الجديدة فقد صورها نجيب محفوظ في سلسلة من الروايات و القصص التالية على الثلاثية....

و الحقيقة أن محفوظ قد أعطانا في ثنايا الثلاثية منطقه الخاص في التطور الدرامي ومنطقة الخاص في تحليل الشخصيات الذي يمكن متابعته و اقتفاء أثره في الأسرة المصرية وتحولاتها كما بدت في أعماله اللاحقة.

تأثير نجيب محفوظ على فنون القرن العشرين:

إننا لا نبالغ إذا قلنا إن الحياة المصرية و العربية خلال قرناً بأكمله – القرن العشرين- لم تعرف مبدعاً فرداً أثر في ثقافة المثقفين وثقافة جماهير الشعب كما أثر نجيب محفوظ، ولا نعرف خيالاً إبداعياً لمبدع فرد تحول إلى خيال وذائقة فنية لملايين الناس من أبناء مجتمعه مثل خيال نجيب محفوظ...وما كان ذلك ليحدث لولا أن نجيب محفوظ لم يرتكن فقط إلى موهبته الفطرية الفنية التي حباه بها الله وإنما انكب على عمله بإخلاص الرهبان ودقة العلماء وقلب يفيض حباً صادقاً لبلاده وأهله ورغبة مشتعلة أن يرى مجتمعه وقد تبوأ المكانة التي يستحقها في حضارة الأمم.

ولقد قيل دائماً أن صدق نجيب محفوظ في التعامل مع واقعة المحلي المصري العربي هو الذي قاده للعالمية ووضعه في مصاف كبار المبدعين العالمين. وهذا الصدق مع واقعة الخاص هو نفسه الذي حفز العالم إلى ترجمة إبداعه و النهل من معينه حيث ترجمت أغلب أعمال محفوظ إلى ٣٣ لغة عالميه. ولم يكن مستغرياً أن يحصل الفيلمين المكسيكيين اللذين بنياً على اقتباس روايتي "بداية ونهاية" و "زقاق المدق" لمحفوظ و اللذين أخرجهما الأسباني لويس بونيويل – و المكسيمي خورخي فونس على أكثر من ٥٥ جائزة خلال الفترة من ١٩٩٣ حتى ١٩٩٥.

لقد ولد الأديب الأكبر نجيب محفوظ في ١١ ديسمبر من عام ١٩١١ وتوفي إلى رحمة الله من الثامنة من صباح الأربعاء ٣٠ أغسطس من عامنا هذا ٢٠٠٦. وخلال عمره الإبداعي المديد بين هذين التاريخيين نشر نجيب محفوظ ٣٨ رواية بدأها برواية عبث الأقدار عام ١٩٣٩ و انتهاء بإصدار السيرة الذاتية ١٩٩٧.

كما نشر ١٧ مجموعة قصصية ضمت ٣٠٠ قصة إضافة إلى عدد من المسرحيات ذات الفصل الواحد أو متعددة المشاهد بدءاً من المجموعة القصصية همس الجنون عام ١٩٣٨ و إنتهاء بالمجموعة القصصية أحلام فترة النقاهة عام ٢٠٠٤.

وفي مجال السينما كتب محفوظ أو شارك في كتابة السيناريو لـ٢٤ فيلماً سينمائياً كان أولها سيناريو فيلم "مغامرات عنتر وعبلة" الذي كتب عام ١٩٤٥ وعرض عام ١٩٤٨ وذلك بالأشتراك مع المخرج الكبير الراحل صلاح أبو سيف، والذي كان بمثابة معالجة روائية جديدة لرواية الكاتب الفرنسي إميل زولا (تيريزا ركان) الذي سبق أن قدمها محفوظ وصلاح أبو سيف في فيلم "لك يوم يا ظالم" عام ١٩٥١.

كما قدمت السينما المصرية ٣٧ فيلماً قامت على روايات وقصص منشورة لنجيب محفوظ وكتب لها السيناريو كتاب غيره.

أضيفت إلى ذلك المسلسلات و السهرات التليفزيونيه التي بنيت على أعمال محفوظ الأدبية. وكذلك الأعمال الإذاعية القائمة على أعماله. لقد زود محفوظ وعينا ومخيلتنا بآلاف الشخصيات الروائية الدرامية التي استوحاها من شخصيات واقعية من طبقات الشعب المختلفة أو من الحكام و الزعماء. ويتتبع هذه الشخصيات في آلاف المواقف و الأحوال، صور نجيب محفوظ نبل الإنسان وسمو الروح... كما أشهدنا على أحوال الدناءة و الكراهية والأطماع القاتلة للنفس و للغير. كشف محفوظ أستار الظلم و الاستبداد بكل جرأه وأقتحم أوكار الطغيان. كما تجاوز الحجب و الحواجز التي تفرضها رتابة الحياة اليومية أو يفرضها الخوف والرقابة الداخلية التي يفرضها الإنسان على نفسه لكي يكشف عن وهج الحرية في كل قلب.

لقد فتح الأدب المحفوظي أبواباً كثيرة أغلقت على الألم و المعاناة و الحيرة وتقصي نبل العواطف الإنسانية وتغني بها، وكانت أعماله الأدبية رحلة مطاردة للشر في كل صوره و أشكاله.

خيال الرواية وخيال الدراما المصورة:

إن تأثير إبداع نجيب محفوظ – وهو إبداع لغوي، أي سرد قصصي مكتوب- على فن السينما، وهو حقل يعتمد على فنون وتكنولوجيا الصورة الناطقة لم يكن تأثيراً هامشياً أو عابراً...

ويمكن تقسيم هذا التأثير إلى ثلاث مجالات:

المجال الأول: إبداع محفوظ الشخصي المباشر في فن السينما خلال الفترة التي قام فيها بكتابة سيناريوهات سينمائية وهي فترة امتدت من منتصف الأربعينات حتى السبعينات من القرن العشرين.

المجال الثاني: الأفلام التي قامت على روايات وقصص نجيب محفوظ المنشورة والتي كتب لها السيناريو و الحوار كتاب غيره.

المجال الثالث: تأثير العالم الروائي لنجيب محفوظ على كتاب السيناريو و المخرجين بشكل عام، وهو التأثير الذي يظهر في أعمال سينمائية لا تحمل اسم نجيب محفوظ رسمياً ضمن قائمة الأسماء في تتر الفيلم ومع ذلك يظهر فيها تأثر واضح بالنسق المحفوظي.

وفي الواقع ينبغي إضافة محور رابع

يتعلق بالمسلسلات و السهرات التليفزيون التي قامت على رواية أو قصة لنجيب محفوظ، فالعمل التليفزيوني الذي يختلف عن الفيلم السينمائي يظل فناً قائماً بدوره على تكنولوجيا الصورة الناطقة مثله مثل فن السينما.

و الحقيقة أنه رغم اختلاف الوسائط الفنية بين الرواية المكتوبة و الدراما السينمائية، و الدراما التليفزيونية... ورغم الفوارق النوعية في تكنولوجيا "أجهزة الاتصال" بين الرواية المطبوعة في كتاب و الدراما المقدمة على شاشة السينما الكبيرة، ودراما شاشة التليفزيون الصغيرة، فإن وشائج القربى بين هذه التكنولوجيات الثلاثة أكثر كثيراً من عوامل التفريق بينهما إذ أن السرد الدرامي الجمالي في كل منها لابد أن يمر بمخيلة القارئ أو المتفرج، ولا غاية لأي منها غير هذه المخيلة، فإذا تركنا إختلاف تكنولوجيا الوسائط جانبا وتحدثنا عن الاثر الإبداعي في المخيله فلا يجب نذكر قطع صفحة الكتاب أو الكلمة المطبوعة ولا آلة عرض السينما ولا كهرباء التلفيزيون بل يجب ان نتحدث عن خيال الروايه أو خيال الفيلم السينمائي وخيال الدراما التليفزيونية حيث تكشف أننا إزاء حقل معرفي وجمالي واحد.

ولهذه الأسباب لم يكن غريباً أن يتأثر بناء نجيب محفوظ لرواياته و تتأثر مناهج السرد الروائي عنده بعمله في الكتابة السينمائية... الأمر الذي ظهر واضحاً تماماً بدءاً من روايات الستينات، والتي تمثل فيها رواية اللص و الكلاب علامة واضحة على تأثر محفوظ بعمله في فن الفيلم و تأثره بالزمن السينمائي و المونتاج السينمائي.

محفوظ وتطور السينما:

لقد تفتح وعي وقلب نجيب محفوظ على السينما و عالمها العجيب في فترة مبكرة للغاية من عمره... ففي حوارات الناقد الكبير رجاء النقاش مع أديبنا والذي ضمنه النقاش كتابه "نجيب محفوظ- صفحات من مذكراته" الصادر في ١٩٩٨- يقول محفوظ:

"علاقتي بالسينما بدأت في سن مبكرة جداً ... كنت لا أزال طفلاً في الخامسة من عمري عندما دخلت سينما (الكلوب المصري) في خان جعفر المقابل لمسجد سيدنا الحسين... ومنذ اللحظة الأولي عشقت السينما وواظبت على الذهاب إليها... وكانت كلمة (النهاية) على آخر الشريط من أشق اللحظات على نفسي، فقد كنت أتمنى أن أقضي اليوم كله داخل دار العرض.."

ونلاحظ في هذا الاقتباس عن ذكريات محفوظ تعلق قلبه بالسينما وأحداث الدراما منذ طفولته الباكره. ولكن يجب أن نلاحظ أيضاً حضور فن السينما في مصر في ذلك الوقت- عندما كان محفوظ في الخامسة من عمره، أي عام ١٩١٦ ونلاحظ كذلك هذا التجاور العجيب بين دار العرض السينمائي في خان جعفر ومسجد الإمام الحسين رضي الله عنه المجاور أيضاً للبيت الذي ولد فيه محفوظ، وحيث كان أديبنا ينعم في طفولته - كما سجل في مذكراته أيضاً- باللأصوات العذبة للمؤذن و المنشدين صادرة عن المسجد الحسيني، فهذا الملمح الروحي الأصيل لن يغيب أبداً عن دراما محفوظ الروائية و السينمائية ممثلاً في التكية وأصواتها الملائكية التي إحتلت مكاناً ثابتاً أساسياً في النسق الإبداعي للحارة المحفوظية، والتي لعبت دور الملاذ الأخير للشخصيات الحائرة و المعذبة.

هذا نجيب محفوظ عاشقاً نهماً للاندماج في الدراما السينمائية كمتلقي منذ الطفولة.

لكن اديبنا كان على موعد آخر مع السينما إبان فترة الشباب و النضوج وتحديداً عام ١٩٤٥ حيث كان قد نشر بالفعل أعماله الروائية الخمسة الأولي... لكن موعده الجديد لم يكن لمواصلة دور المتفرج بل موعد للمشاركة مع نفر قليل من الشباب في مقدمتهم المخرج صلاح أبو سيف في إبداع الدراما السينمائية وادخال تطور كبير على الأحداث و الشخصيات و العواطف و الرؤى التي شاهدها في سينما "خان جعفر" الصامتة أو التي شاهدها في الأفلام المصرية التي نطقت منذ سنوات قليلة.

يقول محفوظ في حواره: " الحقيقة أنني تعلمت كتابة السيناريو على يد صلاح أبو سيف. كان يشرح لي في كل مرحلة من مراحل كتابته ما المطلوب مني بالضبط... وبعد أن أنفذه أعرضه للمناقشة.." ولم يكن المخرج الشاب صلاح أبو سيف قد قرأ لمحفوظ في ذلك الوقت –عام١٩٤٥- سوى رواية عبث الأقدار. لكنه أدرك من خلال قراءته للرواية أنه عثر على أديب روائي لديه القدرة على صياغة بنية درامية تؤهله

أيضاً للتعامل مع البناء الدرامي للفيلم السينمائي. لذلك سعى صلاح أبو سيف للتعرف على ذلك الأديب وإقناعه بالكتابة مباشرة للسينما. وبدأ التعاون بين الرجلين المبدعين منذ ذلك الوقت ليستمر أكثر من ثلاثة عقود تاليه، ويثمر ما يزيد عن عشرة أفلام سينمائية كتب لها محفوظ السيناريو أو شارك في كتابته عن قصص لكتاب آخرين و أخرجها صلاح أبو سيف.

وقد استهوت نجيب محفوظ فكرة الكتابة مباشرة للسينما خاصة أنها كانت تدر عليه عائداً مالياً جيداً، بينما كان الإبداع الأدبي لا يدر عليه سوي العائد الأدبي، فتعاون مع مجموعة من المخرجين السينمائيين في إعداد السيناريو أو القصة السينمائية.

نجيب محفوظ السيناريست:

وفيما يلي قائمة بالأفلام التي أعد لها نجيب محفوظ القصة السينمائية أو شارك في إعدادها أو كتابة السيناريو لها:

١. مغامرات عنتر وعبلة – مشاركة سيناريو مع المخرج صلاح أبو سيف... كتب عام ١٩٤٥ وعرض ١٩٤٨.

٢. المنتقم – مشاركة سيناريو مع المخرج صلاح أبو سيف عرض عام ١٩٤٧.

٣. لك يوم يا ظالم – مشاركة سيناريو مع المخرج صلاح أبو سيف عن رواية تيريزاراكان لأميل زولا ١٩٥١.

٤. ريا و سكينة- قصة سينمائية ومشاركة سناريو مع المخرج صلاح أبو سيف ١٩٥٣.

٥. الوحش – مشاركة مع صلاح أبو سيف في كتابة السيناريو و قصة سينمائية نجيب محفوظ ١٩٥٤.

٦. فتوات الحسينية – مشاركة سيناريو- اخراج نيازي مصطفي ١٩٥٤.

٧. جعلوني مجرماً- مشاركة سيناريو- اخراج عاطف سالم ١٩٥٤ وهو أول أفلام عاطف سالم.

٨. درب المهابيل – سيناريو نجيب محفوظ – اخراج توفيق صالح في أول أفلامه ١٩٥٥.

٩. شباب امراة – مشاركة سيناريو مع صلاح أبو سيف ١٩٥٦.

١٠. النمرود – مشاركة سيناريو نجيب محفوظ – اخراج عاطف سالم ١٩٥٦.

١١.الفتوة – سيناريو نجيب محفوظ- اخراج صلاح أبو سيف ١٩٥٧.

١٢.جميلة- مشاركة في السيناريو و الحوار- اخراج يوسف شاهين ١٩٥٨.

١٣.مجرم في أجازة- مشاركة في السيناريو مع كامل التلمساني إخراج صلاح أبو سيف ١٩٥٨.

١٤.الطريق المسدود- سيناريو نجيب محفوظ عن رواية لاحسان عبد القدوس- إخراج صلاح أبو سيف ١٩٥٨.

١٥.الهاربة – سيناريو نجيب محفوظ بمشاركة حسن رمزي – إخراج حسن رمزي ١٩٥٨.

١٦.إحنا التلامذه – سيناريو نجيب محفوظ – إخراج عاطف سالم ١٩٥٩.

١٧.أنا حرة – سيناريو نجيب محفوظ عن قصة لإحسان عبد القدوس ١٩٥٩ – إخراج صلاح أبو سيف.

١٨.بين السماء و الأرض – قصة سينمائية نجيب محفوظ – إخراج صلاح أبو سيف ١٩٥٩.

١٩.الناصر صلاح الدين – معالجة القصة السينمائية لنجيب محفوظ – إخراج يوسف شاهين ١٩٦٣.

٢٠.ثمن الحرية- إعداد القصة السينمائية نجيب محفوظ إخراج نور الدمرداش ١٩٦٥.

٢١.دلال المصرية – اعداد القصة السينمائية المقتبسة لنجيب محفوظ إخراج حسن الإمام ١٩٧٠.

٢٢.الاختيار – قصة سينمائية نجيب محفوظ- إخراج يوسف شاهين ١٩٧١.

٢٣.ذات الوجهين – إعداد القصة السينمائية لنجيب محفوظ إخراج حسام الدين مصطفي ١٩٧٣.

٢٤.المجرم – مشاركة محفوظ في إعداد القصة المقتبسة و السيناريو و الحوار – إخراج صلاح أبو سيف ١٩٧٨ عن قصة إميل زولا تيريزا راكان (مقتبسة مرتين) (نفس الرواية التي أسس عليها من قبل فيلم لك يوم يا ظالم عام ١٩٥١).

روايات نجيب محفوظ بين العالم الأدبي و العالم السينمائي:

أما لجوء صلاح أبو سيف إلي رواية منشورة من روايات نجيب محفوظ لتحويلها إلى فيلم سينمائي فقد تأخر إلى عام ١٩٦٠.

ولن يقوم نجيب محفوظ بكتابة السيناريو أو الحوار لها، عملا بالقاعدة الثابتة التي سار عليها، قاعدة الامتناع عن إعداد رواياته للسينما تاركاً مبدعين آخرين يقومون بذلك العمل ويتحملون مسؤوليته معلناً أن إبداعه الروائي ينتهي عند حدود الرواية المنشورة.

وكانت رواية "بداية ونهاية" التي نشرها نجيب محفوظ عام ١٩٤٩ هي أولي روايات محفوظ التي حولها صلاح أبو سيف إلي فيلم سينمائي بنفس الاسم وعرض بدور السينما عام ١٩٦٠.

ومن الغريب أن عدد الروايات المحفوظية التي حولها صلاح أبو سيف إلى أفلام سينمائية لم يتجاوز روايتين منشورتين.

ولكن بالمقابل فإن اجتراء صلاح أبو سيف على تحويل رواية لنجيب محفوظ لها مكانتها في عالم الأدب بين القراء المثقفين إلى فيلم سينمائي للجماهير العريضة، ونجاح هذه المبادرة الجريئة قد شجع كثير من المخرجين على النظر إلى الإبداع الأدبي لمحفوظ باعتباره صالحا تماماً لفن السينما.

ومنذ ذلك الحين بدأت السينما تغترف من النبع الأدبي المحفوظي وطوال ما يقرب من أربعين عاماً تالية قام عدد كبير من المخرجين شباباً وشيوخاً بعبور بوابات العوالم الروائية المحفوظية وتحويلها إلى عوالم سينمائية. فظهر على الشاشة ٣٨ فيلم قائم على رواية أو قصة أدبية منشورة لمحفوظ.

لكن الإبداع الأدبي لمحفوظ، رواياته وقصصه قد تميزت جميعاً بتعدد مستويات المعني وتعدد زوايا الرؤى، وتعدد الأعماق و الأبعاد في سرد لغوي واحد، منها الظاهر ومنها الخفي، منها الصريح ومنها الرمزي، فيها الموصوف المجسد وفيها الفكري المجرد.

وقد وصف النقاد دائماً أدب محفوظ بأنه أدب واقعي وأطلقوا على أعماله الأدبية تسميات الواقعية الاجتماعية، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية.

لكن مفهوم نجيب محفوظ للواقعية كان بعيداً تماماً عن المفهوم السطحي الشائع. فالواقعية عنده تحفل بالأحلام، و الأشواق، والأفكار و الرؤى، و الأوهام و العبث، الواقعية المحفوظية تدرك أن القيم المثالية جزء من واقع الناس، و الرومانسية وأشواق الروح الإنساني جزء من صميم الوجود الواقعي للإنسان.

وقد جسد محفوظ رؤيته الواقعية العميقة في تصويره لشخصيات رواياته، وأظهر أبعادها وأعماقها وتناقضاتها الأصيلة وعذابها بين مطالب الجسد ومطالب الروح...

ولا شك أن السينما هي فن يتسع ويتضمن من الوسائل الإبداعية ما يمكنه من التعبير عن الواقع بكل تعددأته و أطيافه.... لكن السؤال يدور حول مدي توفيق المخرجين أنفسهم الذين تصدروا لأعمال نجيب محفوظ الروائية في إبداع فيلم سينمائي يعكس الأبعاد و الأعماق و الرؤى التي اشتملت عليها روايات محفوظ.

و الواقع أن إبداعات مخرجي روايات نجيب محفوظ قد تباينت بشدة نجاحاً وفشلاً في تقديم عوالم سينمائية مكافئة للإبداع الروائي... فالمخرج مدكور ثابت قدم لنا الفيلم الروائي التجريبي الرائد "حكاية مصورة" عام ١٩٧١ الذي أعده عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ باسم "صورة"، حيث نجد ابدع العالم السينمائي قد مضي إلى أبعاد وأعماق وجماليات موازية ومكافئه سينمائياً للإبداع المحفوظي الأدبي....

وفي المقابل نجد أن أعمال المخرج حسام الدين مصطفي المأخوذة من روايات نجيب محفوظ قد نزعت عن إبداعات محفوظ الروائية أعماقها و أبعادها ورؤاها الفكرية و الفلسفية و قدمتها كدراما بوليسية...

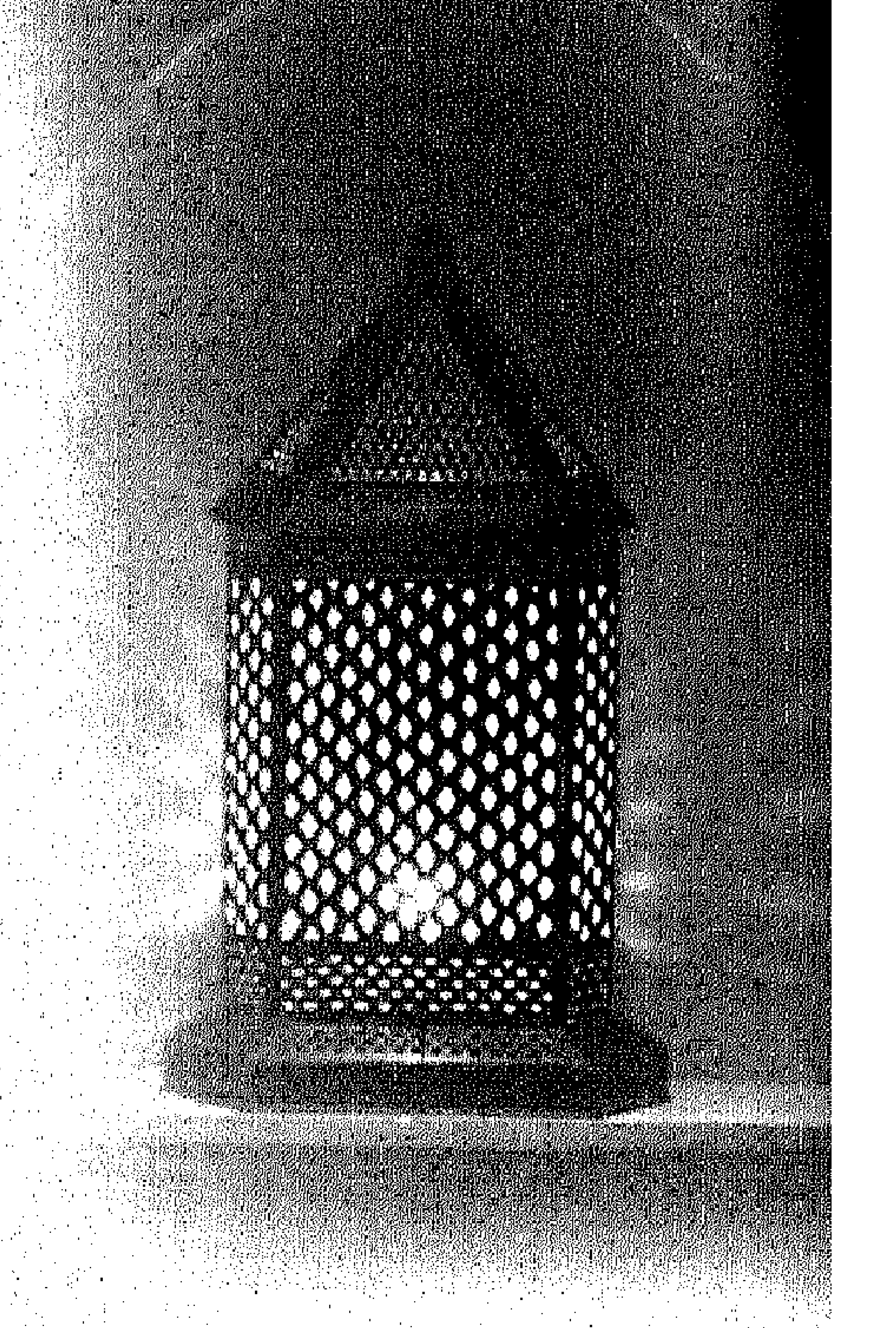
وفي الواقع أنه من بين أعمال جميع المخرجين السينمائيين الذين تصدوا لأعمال نجيب محفوظ الروائية يجب أن نرصد بشكل خاص ذلك النفر المحدود من المخرجين الذين تميزت أعمالهم السينمائية المبنية على روايات منشورة لمحفوظ بالابتكار و القدرة على إبداع عوالم سينمائية متكافئة.

فإلى جانب المخرج المبدع مدكور ثابت و فيلمه "حكاية صورة" السابق الإشارة إليه يجب أن نرصد عمق و ثراء المفهوم الواقعي لصلاح أبو سيف كما تمثل في فيلمي: بداية ونهايه عن رواية محفوظ بنفس الاسم، و القاهرة ٣٠ عن رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة.

و البناء السينمائي المحكم لفيلم اللص و الكلاب الذي أخرجه المخرج كمال الشيخ، كما تجدر الإشارة إلى المستويات الفنية العالية التي بلغها المخرج المثقف على بدرخان في إخراج فيلمي "الجوع" و "أهل القمة" المبنيان على قصتين لنجيب محفوظ.

وكذلك الإشارة إلى الفنيات السينمائية الإبداعية التي نجح بها المخرج عاطف الطيب في تحويل أجواء العالم الأدبي لرواية "قلب الليل" إلى أجواء عالم الفيلم الذي أخرجه يحمل نفس الاسم و الذي كتب له السيناريو و الحوار السيناريست المبدع محسن زايد.





نجيب محفوظ والنقد



الدكتورة/ عفاف عبد المعطي

جمهورية مصر العربية

نجيب محفوظ و النقد

ظلت علاقة نجيب محفوظ بالنقد الأدبي غائبة في سنوات إبداعه الأولي خاصة في الفترة التي أصدر فيها روايتيه "عبث الأقدار" ١٩٣٩، و "رادوبيس" ١٩٤٢، ومن قبلهما مجموعته القصصية الأولي "همس الجنون" التي صدرت عام ١٩٣٨.

وكان من الممكن أن يستمر تجاهل الحياة الثقافية- ببعدها النقدي – لأعمال ذلك الشاب صاحب التجربة الوثابة حتى في كتابته للرواية التاريخية والتي أعتبره مجدداً فيها على أكثر من مستوي وان ظهر تأثره بمنحي الكتابة – في تلك الفترة – إلي أن ظهرت مقالة نقدية كتبها الناقد سيد قطب عن رواية "كفاح طيبة" التي صدرت عام ١٩٤٤ عن "دار النشر للجامعيين" كما نشر مقالاً آخر عن رواية "القاهرة الجديدة" (نشرت في مجلة الرسالة العدد ٧٠٤ ديسمبر ١٩٤٦) أعلن فيها قطب – والذي كان يعده البعض – في ذلك الوقت – التلميذ الأنجب في مدرسة العقاد الأدبية – عن ميلاد روائي يملك ناصية الكتابة وتحريك الحدث الروائي باقتدار، وهذا ما أعلنه قطب في مقدمة مقاله حيث يقول: أحاول أن أتحفظ في الثناء على هذه القصة فتغلبني حماسة قاهرة لها، وفرح جارف بها! هذا هو الحق.

رواية "كفاح طيبة": واليوم أتلفت فأجد بين يدي القصة و الملحمة كلتاهما في عمل فني واحد في "كفاح طيبه" فهي قصة بنسقها وحوادثها، وهي ملحمة – وإن لم تكن شعراً ولا أسطورة – بما تفيضه في الشعر إلا الملحمة.

هي قصة استقلال مصر بعد استعمار الرعاة على يد أحمس العظيم قصة الوطنية المصرية في حقيقتها بلا تزيد ولا ادعاء، وبلا برقشة أو تصنع، قصة النفس المصرية الصميمة في كل خطرة وكل حركة وكل انفعال.

وحول الأسلوب الفني للرواية يقول قطب: ولم يكن الشعور القومي وحده هو الذي يصل نبضاتي بنبضات أبطال القصة، بل كان الطابع الإنساني الذي يطبعها، و التنسيق الفني الذي يشيع فيها، هما كذلك من بواعث إحساسي بصحة ما يجري في القصة وكأنه يجرى في الواقع المشهود، بكل ما في الواقع من عقد فنية، وعقد نفسية، ينسق المؤلف مواضعها بريشة متمكنة ويد ثابتة، تبدو عليها المرونة، والثقة بمواقع التصوير و التلوين.

ويختتم قطب مقالة قائلا: ولقد قرأتها وأنا أقف بين الحين والحين لأقول: نعم هؤلاء هم المصريون، إنني اعرفهم هكذا بكل تأكيد، هؤلاء هم قد يخضعون للضغط السياسي و النهب الاقتصادي ولكنهم

يهبون حين يعتدي عليهم معتد في الأسرة أو الدين هؤلاء هم المصريون الخالدون، هؤلاء هم ثقة عن يقين.

لو كان لي من الأمر شيء لجعلت هذه القصة في يد كل فتى وكل فتاة، ولطبعتها و وزعتها على كل بيت بالمجان، ولأقمت لصاحبها – الذي لا أعرفه – حفلة من حفلات التكريم التي لا عداد لها في مصر، للمستحقين وغير المستحقين.!

عن القاهرة الجديدة يقول سيد قطب:

هي قصة المجتمع المصري وما يضطرب في كيانه من عوامل وما يصطدم في أعماقه من اتجاهات. قصة الصراع بين الروح والمادة، بين العقائد الدينية و الخلفية و الاجتماعية و العلمية، بين الفضيلة و الرذيلة ، بين الغني والفقر، بين الحب و المال ... في مضمار الحياة.

وهي تبدأ في نقطة الارتكاز في الجامعة حيث تصطرع الأفكار الناشئة هنا بين طلابها بفرض أن الجامعة ستكون هي "حقل التجارب و الإكثار" للأفكار النظرية التي تسير الجيل... ثم تدفع بشتى الأفكار والنظريات النابتة في هذا الحقل إلي مضمار الحياة الواقعية و غمار الحياة اليومية وتصور صراع النظريات مع الواقع خطوة فخطوة، تصوره انفعالات نفسية في نفوس إنسانية و حوادث و وقائع وتيارات في خضم الحياة.

وصفحة فصفحة نجدنا في صميم الحياة المصرية اليومية، هذه الأفكار المجردة نعرفها وهذه الوجوه شهدناها من قبل وهذه الحوادث ليست غريبة علينا، نعم فيه شيء من القسوة السوداء في بعض المواقف ولكنها في عمومها أليفة تؤلمنا و لا ننكرها وتؤذينا أحيانا وكلنا نتقبلها !

هذا هو الصدق. فنحن نعيش في الرواية لحظة بلحظة نعيش مصريين و نعيش آدميين، وفي المواقف القاسية في مواقف الفضيحة حيث تبدو الذيلة كالحة شوهاء مريرة نود لو ندير أعيننا عنها كي لا نراها، ولكننا نقبل عليها مضطرين، ففي القبح جاذبية! إنها الدمامل و البثور في جسم مصر وفي جسم الإنسانية كذلك وإذا انفعلنا لها مرة لأننا مصريون انفعلنا لها أخرى لأننا ناس و إنسانيون.

وبعد أن يسجل سيد قطب علي نجيب محفوظ أنه كان قاسيا على بطل روايته قسوة غير مبررة... ويضيف:

وشيء آخر آخذه على الرواية: لم جعل الفتى المؤمن المتدين لا تصطدم نظرياته بواقع الحياة؟ لقد اصطدم على طه صاحب الإيمان بالمجتمع اصطدام في قلبه وشعوره، فقد كانت هذه الفتاة التي زفت

إلي زميله هي فتاة أحلامه وموضع إيمانه الاجتماعي. ولكنه احتمل الصدمة ومضى يؤمن بالمجتمع الكبير. واصطدم محجوب صدمات شتى وجف لها واضطرب. ولكنه احتملها في سبيل ذاته المقدسة! فلم لم يصطدم أبدا "مأمون رضوان"؟

أما رواية "القاهرة الجديدة" فتعالج جيلا وتصور مجتمعا ومجلها مع هذا أضيق من مجال "خان الخليلي".

في "خان الخليلي" ننتهي من الرواية لنجد أنفسنا أمام رواية الحياة الكبرى الإنسانية و الأقدار، الضعف الإنساني، والقوي الكونية، أشواق الناس وأهدافهم أمام الغيب المجهول.

وفي "القاهرة الجديدة" نبدأ وننتهي ونحن أمام جيل من الناس ومجتمع قابل للزوال فلا تبقي إلا بعض الملامح الإنسانية الخالدة، المجال هنا أوسع لأنه خالد بخلود الإنسان والقيمة الإنسانية هناك أكبر، وهي جزء من القيمة الفنية له أثره في ومزن الرواية وراء المهارة الفنية في العرض و التنسيق و الاختيار.

في كتابها نجيب محفوظ الصورة والمثال (كتاب الأهالي- رقم ٢٢ سبتمبر ١٩٨٩) تقرر لطيفة الزيات أن نجيب محفوظ يضع في رواية "الشحاذ" الشخصية وجها لوجه أمام الموت أو حقيقة الحقائق كما يسميه الكاتب ويتحتم عليها والأمر كذلك، أن تجد المعنى لحياة سمتها الزوال.

والاختلال في المجتمع لا يشغل عمر الحمزاوي في "الشحاذ" مثلما يشغل سعيد مهران في "اللص و الكلاب"، فالحقيقة الوحيدة التي تشغل عمر الحمزاوي هي حقيقة مواجهة الموت دون أن يتحقق للحياة المعني.

ولا يشكل القصاص من الاختلال هدف عمر الحمزاوي كما يشكل هدف سعيد مهران في "اللص و الكلاب"، كما لا يشكل التوصل إلي لقمة الخبز أو الحرية و العدل والسلام هدف الحمزاوي كما يشكل هدف صابر في "الطريق". فالحمزاوي على غير سعيد مهران هو الذي خان ولم يخنه أحد، وهو الذي تخلى عن المبدأ و الزوجة، بل لعله الامتداد لنقيض سعيد مهران، ورؤوف علوان. على غير صابر في "الطريق" لا يسعى إلي لقمة الخبز، بل لعله توصل إلي غاية ما كان يحلم به صابر من استقرار مادي مشروع. فمشكلة عمر الحمزاوي هي في المقام الأول مشكلة خالصة، مشكلة مواجهة حتمية الموت، وإن كان العامل الاجتماعي هو الذي يفجر المشكلة، وإن كان العامل الاجتماعي هو الذي يحسمها.

و الرعب من مواجهة الموت دون أن تتحقق للحياة المعنى، هو الذي يدفع عمر الحمزاوي للتخبط سعيا وراء المعنى. و احتماء من حقيقة لا يمكن منطقتها كحقيقة الموت، تستبعد الشخصية العقل، وهي تتساءل (ترى كيف يفكر العقلاء في الموت؟ ص ٥١) و تتطلع إلي حقيقة لا يمكن منطقتها وهي حقيقة النشوة أو اليقين (بلا جدل ولا منطق).

والشخصية تتلمس المعنى أو النشوة، في الجنس و الحب أولا، ثم في التصوف ثانيا، وهي تعتمد أولا على إشباع الحواس ثم إعدام الحواس لكي تدوم لحظة النشوة في مطلق خارج أسوار الزمان و المكان.

و النشوة التي تتلمسها الشخصية أولا، هي أشبه بتلك النشوة التي يجدها الفنان في الخلق الفني، و العاشق في العشق، و النشوة التي تتلمسها ثانياً، هي النشوة التي ينسب إليها الصوفي، دون كل نشوات الدنيا، صفة الكمال و الاكتمال و الدوام، و الشخصية الرئيسية في "الشحاذ" هي الفنان و العاشق و الصوفي معا.

و "الطريق" في أعماقها ليست إلا صرخة احتجاج مؤلمة ضد الاختلال، ودفاع حار عن الإنسان الذي لا يتوقف عن تلمس الطريق إلي الخلاص وإن أعوزه الدليل، وإن اختلطت عليه الأمور، وإن كيله التراث الإنساني، وإن افتقد اليقين وإن نضب عالمه من القيم، وإن لم يعد أمامه من سبيل سوى القيم التي يتأتى عليه أن يخلقها من عدم: أو يموت.

وفي كتابها "نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية" الصادر عن سلسلة الأعمال الفكرية في مكتبة الأسرة ٢٠٠١ تقارن فاطمة موسى بين رواية "خان الخليلي" ورواية "زقاق المدق" حيث الروايتين تعالجان موضوع واحد هو أثر الحرب العالمية الثانية على حياة الشخصية في الحي العتيق (الحسين) وإن اخذ الحي/ المكان منحي أكثر تخصيصاً في زقاق المدق على أن معالجة الموضوع لا شك تمتاز في زقاق المدق بمزيد من النضوج الفني، تصور خان الخليلي الحي القديم من خلال "عين متفرجة"، هي أصلا عين أسرة وافدة عليه من مكان آخر يعتبر في الوافدين حيا أرقي، أو بالأحرى حيا إفرنجيا في مقابل أن الحي القديم "بلدي" لذا تشوب الوصف المفصل فيه مسحه من الاستغراب، وكان الكاتب يصطحب القارئ في سياحة في مكان غريب.

أما الزقاق فحقيقة واقعة، يقدمه الكاتب في سطور قليلة في مطلع الرواية ويجعل منه مسرحا للجزء الأكبر من أحداثها، فيبعث الحياة في المكان إذ يبقى حيا ماثلا في ذهن القارئ طول فإذا انتقلنا إلي رواية الأربعينات نجد أنه ظهر ما يعرف بالرواية الاجتماعية. وفي إطارها يندرج عدد كبير من الروائيين وإن اختلفت انتماءاتهم الفنية. وتعتبر رواية "القاهرة الجديدة" ١٩٤٤ لنجيب محفوظ- التي تجاوز بها مرحلة الرواية التاريخية التي بدأ الكتابة فيها بـ "عبث الأقدار" ١٩٣٩- ثم "رادوبيس" ١٩٤٣، ثم

"كفاح طيبة" ١٩٤٤- حجر الزاوية الذي يعكس تحول محفوظ من مرحلة إلي أخرى، كما تعلن عن تبلور الاتجاه الواقعي الذي سيصبح مدرسة واضحة المعالم تبلغ قمتها مع الثلاثية ("بين القصرين ١٩٥٦- قصر الشوق ١٩٥٧- السكرية ١٩٥٨")، وفيها جسّم نجيب محفوظ الواقعية أفضل تجسيم عندما جعل الشخصية تخضع لشروط ثابتة خارجة عن نطاقها كالبيئة العامة و الوراثة بمختلف أشكالها.

ولئن كان نجيب محفوظ قد أنجز نصوصاً على قدر كبير من الأهمية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ثم انقطع عن الكتابة فترة زمنية امتدت إلي سبع سنوات حتى ١٩٥٩، فقد أتاح الفرصة لمجموعة من الروائيين- من الجيل التالي عليه- أن يُظهروا إبداعهم الذي يختلفون عنه من حيث منطلقاتهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية لكي يبدعوا في إطار الواقعية، وبذلك أضحت الواقعية واقعيات طبقاً لتنوع كُتابها، كما أن هذه المرحلة مكّنت نجيب محفوظ من الانتقال إلي مرحلة جديدة من الواقعية. وإذا اعتُبرت رواية "أولاد حارتنا" التي صدرت مسلسلة في جريدة الأهرام ١٩٥٩ "ضرورة فكرية تُحتّمُها نهاية الثلاثية التي هي حصيلة لفلسفة نجيب محفوظ عامة في رواياته السابقة "(١)، فإن روايتي "اللص و الكلاب و السمان و الخريف" ١٩٦٢ هما حجر الزاوية لمرحلة ما يسمي بالواقعية الجديدة في مسيرة نجيب محفوظ التي اختتمها مع نهاية الستينات. يصف غالى شكري نجيب محفوظ بأنه "روائي مرحلة الانتقال بحق. وهى مرحلة محلية وعالمية في آن، وهو انتقال فكرى وحضاري معاً، لذلك كانت شخوصه وأحداثه و مواقفه مزدوجة الوجوه و الرموز و الأغطية" (٢) . ويعتقد صنع الله إبراهيم أن نجيب محفوظ الذي مر بتجارب مختلفة واستوعب أشكالاً متنوعة فتح باب المغامرة الفنية أمام الروائيين الشبان "إذ هيأ القراء لتقبل المغامرات في الشكل، وأتاح لكل منهم أن ينفرد بتجربة محددة ويتابع مساراً محدداً. هكذا أمكن أن تتعمق التجارب المتنوعة، فيصبح التراث منهلاً بأشكال مختلفة عند الخراط و الغيطانى، كما تصبح التجربة السياسية المباشرة مصدراً للقعيد، وتتنوع طرق كل من عبد الحكيم قاسم وبهاء طاهر وإبراهيم أصلان"(٣) .

ويرى سامي خشبة "أن التأثير الجمالي أو الفني أو الايديو لوجي لكتابات نجيب محفوظ ذات الطابع التجديدى" — منذ "أولاد حارتنا" ١٩٥٩ أو لكتابات لويس عوض وشكري عياد وعبد القادر القط ومحمد مندور وعز الدين إسماعيل النقدية سواء في أصول النظريات النقدية أو في التراث أو في النقد التطبيقي، أو كتابات عبد الحميد يونس وفاروق خورشيد ونبيلة إبراهيم في اكتشاف الأدب الشعبي، أو لترجمات أعمال سارتر و ألبير كامو وارنست هيمنجواى وجون شتاينبك ووليم فوكنر و ألبرتو مورافيا، كلها لم يتم استيعابها (تأثير هذه الكتابات الفني) إلا من خلال تعامل جيل الستينيات مع هذه الأعمال الأدبية تعاملاً سياسياً أولاً حيث كان التجديد الجمالي أو الفني أداة من الأدوات الضرورية في إدراك العالم الواقع — و إعادة المنطق والنظام إلي لا معقوليته وفوضاه وفي تجديده بعد ذلك"(٤).

ويطلق شفيع السيد على الواقعية في الرواية مقولة "الواقعية الوجدانية التحليلية" ويعرفها بأنها نوع الواقعية التي "يشتد فيها تركيز الكاتب على النفس البشرية بما تحمل من نوازع وعواطف، فيعمد إلي تتبعها و الكشف عنها في مواقف الصراع المختلفة. والذات البشرية هنا بين يدي الكاتب أشبه بالجسم بين يدي الطبيب، وهم الروائي في هذا اللون من الروايات منصرف إلي تحليل عواطف النفس الإنسانية وتصوير أحاسيسها المختلفة إزاء الأزمة التي تحيط بها"(٥) عندما يقارن بين نوعين من الواقعية في نصوص نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوى، حيث الكتابة الواقعية هي القاسم المشترك بين الاثنين لكنها تختلف من وأحد إلي آخر "فالواقعية عند نجيب محفوظ لا تصور صراعا بين الطبقات وانما تصور أوضاع الطبقة المتوسطة و الصغيرة، وما انتابها من انحلال وتفسخ بتأثير الظروف الاجتماعية العامة التي عاشت فيها متفاعلة مع الظروف الذاتية الخاصة للنماذج الروائية، هي أقرب ما تكون إلي الواقعية الأوروبية أو الواقعية النقدية التي تصف واقع المجتمع وتحلله بسوءاته ونقائصه دون اهتمام بهذا الصراع الطبقي أو دون تركيز عليه على الأقل. أما عند الشرقاوى فإن واقعيته تقوم على رصد حركة الصراع بين طبقة الفلاحين المناضلين البسطاء و أعدائهم من طبقة الإقطاع و الرجعية التي تحاول أن تسلبهم حقهم في الحياة الحرة الكريمة. أي أنه ليس صراعاً بين قيم الخير والشر في معناها المطلق كما هو الحال عند الكلاسيكيين، وليس صراعاً بين نماذج اجتماعية تعانى من ظلم واقع عليها، ونماذج أخرى تمارس هذا الظلم، وإنما هو صراع بين طبقات بعضها يمثل القهر الاجتماعي والشقاء و التعاسة، وبعضها الآخر يجسد معاني التسلط و الأثرة و الانتهازية. وهذه الرؤية الفنية هي رؤية الواقعية الاشتراكية التي تميزها عن الواقعية النقدية"(٦).

الوقت، لا من خلال الوصف المسهب بل من خلال الشخصيات الحية الحقيقية التي تتحرك في رقعته، ومن خلال الحوار الممتع بين الشخصيات الطريفة. وأهل الزقاق ربما لا يلحظونه أصلا، فهو بالنسبة لهم الأرض الثابتة التي عليها ولدوا والتي لا يشكون في بقائها إلي الأبد.

يقدم إدوارد سعيد في كتابه (essays of exile) رأياً أخر في أدب نجيب محفوظ من خلال روايته "العائش في الحقيقة" التي كتبها العام ١٩٨٥، وترجمت إلي الإنجليزية العام ١٩٨٨ تحت عنوان "إخناتون العائش في الحقيقة" تعتبر بطريقتها غير المدعية جزءا من الاهتمام الخاص لدى محفوظ بالسلطة، والصراع بين التدين التقليدي و الحقيقة الشخصية، بكل ما في الكلمة من معان، وبالتباين بين وجهات النظر المتناغمة بشكل غريب على الرغم من التناقض البالغ بينها، والمستمدة من شخص رمزي غمض وملتبس في الغالب. وقد وصف محفوظ بخصائص مميزة منذ أن أصبح شخصية شهيرة عالميا، فهو واقعي اجتماعي كغيرة من الواقعين الاجتماعيين أمثال بلزاك، وجالسوارثي، وزولا، أو هو خراف صاعد من ألف ليلة وليلة (من وجهة نظر كوتيزي المخيبة للآمال). ولكن الاقتراب للحقيقة أن نراه كما اقترح

الروائي اللبناني إلياس خوري إلي باعتباره يزودنا في رواياته بنوع من تاريخ شكل الرواية، فمن حكاية الخيال التاريخي إلي الحكاية الرومانسية و السيرة و الحكايات المرحة عن الصعاليك، تبعثها أساليب واقعية، وعصرية، وطبيعية، ورمزية، وعبثية.

الرحلة المقارنة (عفاف عبد المعطي)

أهرامات مصر و العقلية الغيبية

أما عن الرحلة فقد حاولنا أن نثبت وشائج الكتابة فيها بين باولو كويلو وأمين معلوف تضافراً مع نجيب محفوظ. بداية "الكيميائي" هي الرواية الثانية التي كتبها "باولو كويلو". والتي حققت نجاحاً عالمياً باهرا، جعل كاتبها من أشهر الكتاب العالميين. تتحدث الرواية عن راع أندلسي شاب يدعى سنتياجو، وفعل السرد يبدأ والبطل لم يتفتح وعيه بعد ويمضى للبحث عن حلمه المتمثل في كنز مدفون قرب أهرامات الجيزة بمصر. ومن ثم بدأت رحلته من أسبانيا حيث باع قطيع غنمه الذي كان يجوب به فيافي الأندلس عندما التقي الملك صادق الذي أخبره عن الكنز وعبر مضيق جبل طارق ابتدءا من "طريفا" ثم طنجة في المغرب مرورا بالصحراء الممتدة و الواحة ذات الثلاثمائة نخلة، وانتهت ببلوغه لأهرامات مصر، بما في ذلك من دلالة سحرية في اختياره لوجهة الرحلة- أهرام مصر- بكل ما تمثله مصر وأهراماتها من تداعيات غيبية في العقلية الأوروبية، ترتبط بالتراث المصري الفرعوني حيث كانت توجهه طوال رحلته إشارات رمزية. وفي طريقه للبحث عن كنزه الحلم تقع أحداث كثيرة، كل حدث منها استحال عقبة تكاد تمنعه من متابعة رحلته، إلي أن يجد الوسيلة التي تساعده على اجتياز تلك العقبة يُسلب مرتين ويعمل في متجر للكريستال في طنجة ويرافق رجلا إنكليزيا يبحث عن أسطورته الشخصية المتمثلة في لقاء رجل يعلمه "الكيمياء" يشهد حروبا تدور رحاها بين القبائل وفي الوقت نفسه يلتقي ب "الكيميائي" عارف الأسرار العظيمة الذي يحثه للمضي بحثا عن حلمه الكنز، وفي الوقت نفسه يلتقي بحبه الكبير "فاطمة" فينشأ داخله الصراع بين البقاء إلي جانب حبيبته أو متابعة أسطورته الشخصية. وهكذا تتلخص الفكرة لهذه الرواية بجملة قالها الملك صادق للفتي الأندلسي " إذا رغبت في شيء فإن العالم كله يطاوعك لتحقيق حلمك، كل ما يحتاجه لذلك هو الانتباه للإشارات الغيبية التي تمر بها والاستماع لقلبك فقط". في هذه الرواية يجيب "باولو كويلو" عن الصراع الأزلي مع الحب في أعماقنا وعن الأسطورة الشخصية التي يجب أن يبحث عنها كل منا، مع توالي الطرق على أبواب المجهول الكوني.

أما روايه أمين معلوف، سمرقند، فتسلط الضوء على فترات وأفكار لا يجب ألا نغفل عنها في قراءتنا التاريخية و السياسية و الفكرية... القصة يرويها شخص يُدعى لوساج عمر بنيامين و الاسم الوسط عمر لأن أهله كانوا من دائرة المعجبين بعمر الخيام التي كانت تتسع في الغرب منذ اكتشاف أول مخطوطه لرباعيات الخيام في القرن التاسع عشر.

ودور هذا الراوي أنه من أجل الحصول على نسخة مخطوطة لرباعيات الخيام يذهب إلي إيران في عز التجربة الديمقراطية التي خنقت في البرلمان أوائل القرن العشرين، والغريب أنه ذهب من أجل الحصول على هذه المخطوطة التي يقول عنها انها ستلقى حياه البشر.. وبالفعل فقد قبلت حياته . وتدخل قصه المخطوطة في مرحلتين زمنيتين يفصلهما ألف عام. المرحلة الأولي تضم ثلاث شخصيات في ذروة الخلاف السني الشيعي الذي سخر له الوزير نظام الملك كل قوته من أجل القضاء عليه، فكتب الكتب وأصدر الأحكام ولاحق المارقين وأسس المدارس العلمية واستقدم لهذا الأمر أشهر علماء المسلمين في عصره الإمام أبو حامد الغزالي الشخصية الثانية: حسن الصباح الذي ربط الدين بشخصيه ودكتاتوريته، فهو شخصية فذة وعبقرية، إلا أن عبقريته خضعت لهدف الوصول بشتى السبل، وقد عرفه عمر الخيام على السلطان حتى أصبح ذا خطوة واستلم حسابات السلطنة فقلبت الملك عليه حيث قيل إنه دبر له مكيدة فكاد يقتل، ولكن عمر الخيام تشفع له عند نظام الملك، وأقسم على الانتقام فذهب إلي مصر واعتنق المذهب الفاطمي وتعلم في الأزهر (ربما كان مساهماً بتأسيسه) وعاد إلي المنطقة مندوباً عن الفاطميين وتطرف بدعوته حتى أسس فرقة الحشاشين، وهي فرقة اشتهرت بالاغتيالات وتمكن من قتل نظام الملك واعتصم مع أتباعه الكثر في قلعة الموت في حياة متقشفة، أخذ معه المخطوطة ليغري صديقه عمر الخيام باللحاق به.

أما الشخصية الثالثة فهي عمر الخيام، التي أسرت لب الشرق والغرب برباعياته، فكان صديقاً للعدوين اللدودين رغم أنه ليس ذا سلطة أو جاه، ولكنه مفكر من الدرجة الأولي، قال عنه البعض أنه ملحد سكير فيلسوف، وقال الآخرون أنه عالم وصل إلي الله بفكره، بالإضافة إلي ذلك كان محباً للعلم فأكبر هبة أخذها من السلطان طلب منه افتتاح مرصد فلكي بها، وكان عالم رياضيات أضاف إلي نظريات الخوارزمي وصحح بعضها فكان هدفاً في صراع الشخصيتين الأوليين، نظام الملك وحسن الصباح، كونه حكماً لا يستهان برأيه، أنقذ الصباح من الموت وبكي نظام الملك حين قتل. و المرحلة الثانية في نص سمرقند هي التي عاشها الراوي (بعد ألف عام). وتجذب القارئ شخصية لوساج عمر بنيامين الذي جره انجذابه وراء الرباعيات إلي أبعد الأماكن وأعمق الأزمات من أجل الوصول إلي هدفه فوصل إلي الحضيض فترات طويلة حيث أمضي أشهراً يقطع المسافات ماشياً أو على ظهر بغل فيما بعد بحثا عن المخطوطة، التي وجدها أخيراً وأرسلها إلي نيويورك مع محبوبته إحدى أميرات عرش الشاه في إيران.

عنوان "رحلة ابن فطومة" يتماس بالجناس الناقص مع ابن بطوطة الرحالة الأشهر أبان الحملات الصليبية على الشرق، إنها رواية يقدم فيها محفوظ صورة رحالة يسرد مشاهداته عبر ضمير المتكلم، محدداً الإطار المكاني الذي تجري فيه تجربة الرحلة يستهل محفوظ روايته بعبارة في غاية الأهمية، قائلاً: "نقلا عن المخطوط المدون بقلم قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة" وينهي نجيب محفوظ روايته قائلاً: "بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة" وعبر شخص ابن فطومة المحب للمغامرات يخطف محفوظ قراءه إلي بلدان نائية وعادات غريبة عبر الحضارات و الأفكار و المذاهب السياسية المختلفة باحثا عن المدينة الفاضلة، لكن البطل لم يصل إلي الجنة المنشودة.. يبدأ الرحاله قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة بسرد دوافع رحلته، وقد ترحل هذا الرحالة في البلدان مصوراً مشاهداته وانطباعاته عن النظم السياسية والاجتماعية في البلدان التي زاره فالزمن الذي يقطعه ابن فطومة زمن نفسي يمتد امتداد الوجود البشري ذاته، بدءاً من المجتمعات البدائية من التاريخ البشري إلي عصر العلم و التكنولوجيا في القرن العشرين. فتنقلات ابن فطومة ليست تنقلات عفوية أو بدافع الاكتشاف المفرغ من الغاية، بل إننا أمام رحالة غير تقليدي، فضاؤه مفتوح الزمان و المكان، واهتماماته ليست تسجيل الغريب و المدهش من المصادفات و المشاهدات، بل الدخول في حوار من الحضارات قديمها وحديثها، إنه يدخل هذه الرحلة وهو محمل بأيديولوجيه هدفها نقد الواقع الذي ينتمي إليه العالم العربي المعاصر بكل تعقيداته وأزماته. وقد أتاحت لعبة الشكل التي استخدمها نجيب محفوظ أن ينأى ببطله عن الإقليمية، فالبطل/الرحالة في هذا السياق السردي عربي الفكر و الانتماء. وهذا ما دفع ابن فطومة إلي تجربة الحوار مع الآخر بعد أن عجز عن إقامة حوار مع الذات. ولذلك فإن رواية رحلة ابن فطومة عبارة عن رحلة ذات هدف أيديولوجي باعثة الرغبة في معرفة الذات عبر معرفة الآخر.

وإذا اعتبرنا الرحلة من أهم مصادر المعرفة الجغرافية التي تبنى علي المشاهدة و المراقبة ثم التدوين. فإن أهمية رحلة بطل كويلو ومعلوف ومحفوظ في قيمتها الأنثروبولوجية، ففيها رصيد لكثير من عادات وتقاليد الشعوب التي لا يهتم بها التاريخ عادة فضلا عن عمق التجربة التي تقدمها تلك النصوص والتي تشفي بقدر كبير فضول القارئ المعرفي.

أما الكاتبة جنوب الأفريقية نادين جورديمر التي يجمعها مع نجيب محفوظ ثلاثة أشياء أولاً اشتراكها في حروف النون ثانيها أنها من القارة السوداء قارة أفريقيا وحصول محفوظ على نوبل ١٩٨٨ وحصول جورديمر على نوبل ١٩٩١.

دراسة مقارنة يوم قتل الزعيم ١٩٨٥ اثر سياسة الانفتاح الاقتصادي على مصر ومن ثم التواجد الطبقي الشديد "الموت جوعا الموت/من الخمر".

كتابه سيرته الذاتيه

رواية شعب يوليو ١٩٨٨ اثر ثورة الزنوج في جنوب أفريقيا بسبب الحكم العنصري للبيض ومن ثم التفاوت المعيشي بين البيض الأسياد و السود العبيد.

ذكرت نادين جورديمر في مقدمة أصداء السيرة الذاتية أنها أميل إلي تصديق أن تقييم الكاتب ربما يتحقق تطبيقاً علي السيرة الذاتية حيث عبر تتبع الكاتب/الكاتبه للظواهر الانسانيه حول عبر كتابة سيرتة الذاتية تظهر موهبته أو موهبتها، وبفضل الخيال الإبداعي الذي يستحضر توهج الحياة وزينتها بالألوان الزاهية أو بالإفراط في وصف طريقة معيشته في المغامرات أو حياة السُكر و المرح، أو عبر التجارب الجنسية.

فعلي أية حال السيرة الذاتية نثار متلاحقة لكيفية مثول أحداث الحياة للعيان كي تكون مكرسة للحقيقة. إنها تحتوي تدفقاً من السرد الصريح قد يكون ذلك أحياناً نكاية في الكاتب. عامة تري جورديمر أن الكتاب هم نتاج لسيرهم الذاتية ومن تكون سيرهم الذاتية أفضل من رواياتهم لديهم شيء يشير إلي موهبتهم.

تعددت الآراء النقدية عبر أجيال متباينة من النقاد خاصة الكبار الذين أتاحت لهم نصوص محفوظ أن يكتبوا نقداً مبدعاً عن إبداعه، وبعد فإننا لا نمتلك بعد رحيل نجيب محفوظ سوي أن نوقظ الأسى الشفيف الذي ربما أوصلنا إلي العزاء و السلوان الجميل لفقده.

(Footnotes)

١ محمود أمين العالم- تأملات في عالم نجيب محفوظ – الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر – ط١- ١٩٧٠- ص٨٦.

٢ غالي شكري – المنتمى "دراسة في أدب نجيب محفوظ" – ط٥- دار سعاد الصباح- القاهرة- دت- ص٤٨٨

٣ مصادر الروائية واحدة – حوار أجراه معز البيازرى- مجلة المهد للثقافة والفنون- عمان- عدد٨- سنة١٩٨٦- ص١٣٤.

٤ مصادرى الروائية واحدة- حوار أجراه معز البيازرى – مجلة المهد للثقافة و الفنون- عمان-عدد ٨- سنة ١٩٨٦- ص١٣٤

٥ شفيع السيد – اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلي سنة ١٩٦٧- مكتبة الشباب- القاهرة- ط١- ١٩٨٧- ص٦٥.

٦ نفس المرجع السابق- ص١٩٠



الأعمال الروائية عند نجيب محفوظ
بين البعدين: الواقعي و النصي



الدكتور / أحمد الطريسي

المملكة المغربية

الأعمال الروائية

عند نجيب محفوظ بين البعدين: الواقعي و النصي

بعد المرحلة التاريخية (همس الجفون- عبث الأقدار- رادوبيس- كفاح طيبة) وبعد المرحلة الاجتماعية (القاهرة الجديدة- خان الخليلي- زقاق المدق- السراب- بداية ونهاية- الثلاثية: بين القصرين وقصر الشوق و السكرية) بعد هاتين المرحلتين يتوقف نجيب محفوظ عن الكتابة الروائية و القصصية فعقب ثورة ١٩٥٢، يتوقف عن الكتابة لمدة خمس سنوات، حتى شعر بأنه انتهي كروائي كما يقول عن نفسه "وفي عام ١٩٥٧م شعرت بدبيب غريب يسري في أوصإلي ووجدت نفسى منجذباً مرة أخرى نحو الأدب(...) وكانت كل الأفكار التي تسيطر عليّ في ذلك الوقت تميل إلي الدين و التصوف و الفلسفة.. فجاءت رواية أولاد حارتنا"[1] . وفي هذا التاريخ بالذات يشير نجيب محفوظ نفسه إلي التغيير الذي لحق أسلوبه وعملية بنائه الروائي، بالنظر إلي المرحلة التاريخية والاجتماعية يقول: "... لاحظ النقاد تغييراً في أسلوبي، وهم يقارنون بين "أولاد حارتنا" بما سبقها من إعمال فالرواية لم تناقش مشكلة اجتماعية واضحة، بل هي أقرب إلي النظرة الكونية الإنسانية العامة، ومع ذلك فـ"أولاد حارتنا" لا تخلو من خلفية اجتماعية"[2] .

و الواقع أن ما سماه نجيب محفوظ، وسماه غيره أيضاً "أزمة" أوقفته عن الكتابة لم تكن أزمة أو مرحلة تكشف- كما قال- عن نهاية الكتابة الروائية. فمن المعروف أن كبار المبدعين، أغلبهم تعرضوا لمثل ما تعرض له نجيب محفوظ. فالمبدع يحتاج أحياناً إلي فترة تأمل وقراءة وتفكير أو فترة امتلاء كما يسميها النفسيون. فتاريخ الإبداع في التراث العربي وغير العربي يمثل عشرات من الأمثلة في هذا الموضوع.

إن الرجل بدأ الكتابة القصصية و الروائية منذ منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، وبدأ بما سماه أكثر النقاد بالرواية التاريخية. وكان يريد أن ينجز بها مشروعاً كبيراً على نهج الروائي الإنكليزي والترسكوت، ولكنه توقف في زمن الأربعينيات من القرن الماضي ليتوجه إلي ما سماه أكثر النقاد أيضاً بالرواية الاجتماعية. فسبع عشرة سنة من الكتابة، يحتاج الكاتب معها إلي إعادة النظر في عملية البناء القصصي و الروائي.

فالفترة إذا ليست فترة توقف واستراحة بل هي فترة تعب، وقراءة و تأمل. وتكفي الإشارة هنا إلي رواية "أولاد حارتنا"، التي جاءت بعد هذه المرحلة الاستثنائية، لتكشف أن الرجل لم يخلد إلي الراحة. وكذلك أعماله الروائية التي جاءت في الستينيات (اللص و الكلاب والسمان والطريق و الشحاذ وثرثرة فوق النيل والمرايا والكرنك ثم الحرافيش ورحلة ابن فطومة وغيرها)، فكل هذه الأعمال كشفت لنا عن

عملية بنائية جديدة، أثارت عشرات وعشرات من أقلام النقاد، التي ذهبت مذاهب في عملياتها التحليلية و التأويلية. إن نجيب محفوظ بعد "أولاد حارتنا" سيدخل إلي عوالم روائية أكثر تعقيد أو رمزية، جعلت النقاد ينظرون إلي كتاباته الروائية الجديدة وخاصة من حيث العناصر الفنية و التقنية الروائية.

نعم إن الكتابات النقدية التي رافقت مراحل الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ، ميزت بين مراحل مختلفة، فمن تاريخية إلي اجتماعية إلي إنسانية كونية، إلي واقعية نقدية، إلي فلسفية وصوفية إلي غيرها من العناوين التي كشفت عنها دراسات نقدية متعددة، في ظل مناهج تختلف في تصوراتها وأدواتها الإجرائية. وكل ذلك من غير أن أشير إلي بعض الكتابات الخارجة عن السياق النقدي، إذ لا ينبغي للنقد الذي لا يواجه إلا النصوص، أن يتعرض إلي أشياء بعيدة كل البعد عن هذه النصوص، فمن البدهيات التي أصبحت إليوم قبل تحصيل الحاصل، مع تقدم النظريات الأدبية و المناهج النقدية، أن الواقع الذي ينطلق منه كل عمل أدبي أو شعري أو فني، لابد من أن يخضع للتحول الجذري فيما نسميه النص- النص الروائي أو النص الشعري أو أي نص في أي جنس أدبي أو فني آخر.

إن روايات وقصص نجيب محفوظ، تنطلق حقاً من الواقع... فمرةً من الواقع التاريخي القديم، ومرة من واقع أحياء القاهرة و حاراتها ومقاهيها وعواماتها في الحاضر، ومرة من الواقع الديني أو الفلسفي أو الثقافي العام. ولكن ما ينبغي أن ندركه هو أن نجيب محفوظ لم يكن في ذلك مؤرخاً أو عالم اجتماع أو عالم نفس أو فيلسوفاً، بل كان في كل ذلك روائياً. ومعني هذا أن كل الظواهر والأحداث الواقعية و الأمكنة والأزمنة حين تتجسد في النص الروائي لا تبقي المقهى مقهى، أو العوامة عوامة. كما لا يبقي المكان الواقعي بأناسه وضجيجه ومنعرجاته كما هو، بل هو أيضا سيخضع للتحول، إذ سينفتح بصورته النصية على كل الأمكنة. وما نقوله عن هذه الأمكنة ينسحب أيضاً علي الأزمنة وكذلك تشابك الأحداث وطموحات وآمال الشخوص ستأخذ مسرى آخر مخالفاً لكل واقع طبيعي رتيب.

هذا التحول الذي تكشف عنه اللغة القصصية والروائية، وتكشف عنه كل العناصر البنائية الفنية الأخرى هي التي تحط أو ترفع من قيمة العمل الروائي، وتضع منزلة- الكاتب في المقام الذي يستحقه.

إن هناك عشرات و عشرات المؤلفات النقدية، والبحوث التي نشرت في مجالات أدبية، وملاحق ثقافية في الشرق و الغرب، تناولت أعمال نجيب محفوظ، كما أن هناك عشرات وعشرات من البحوث الأكاديمية، التي قدمت في شكل رسائل وأطاريح جامعية . من المحيط إلي الخليج . بعضها رأى النور في الساحات الأدبية، وبعضها الآخر مازال ينتظر. وهذه الدراسات النقدية والبحوث تناولت كل أعمال نجيب محفوظ في ضوء تطورات و تحولات تجربته الإبداعية، من مرحلة الثلاثينيات من القرن العشرين إلي أواخر الخمسينيات من نفس القرن، إلي أواخر الستينيات إلي الثمانينيات إلي المرحلة الأخيرة قبل أن يودعنا جسداً، ويولد من جديد الولادة التي لا موت بعدها، شأنه في ذلك شأن كل كبار المبدعين الإنسانيين.



إن رحلة الإبداع عند نجيب محفوظ الممتدة في الزمان إلي أكثر من سبعين عاماً لم تكن رحلة سهلة، وعلى أرض مفروشة بالورود، بل كانت رحلة عذاب وعلى أرض مملوءة بأشواك تدمي في كل وقت. وللأسف الشديد، فبعد هذه الرحلة الطويلة، نجد من يستكثر عليه التتويج بالجائزة العالمية(نوبل) ويلجأ إلي الحديث عن العناصر الأخرى غير الروائية، يقدمها باعتبارها أسباباً لنيل هذه الجائزة. ويقول نجيب محفوظ: "بعد حصولي على جائزة نوبل بفترة، كتب الأستاذ أنور الجندي مقالا في إحدى المجلات يهاجمني بعنف ويقول: إن أدبي كله فسق وكفر. و الجندي نفسه هو الذي كفّر طه حسين من قبل، وكتب أن فن القصة فنٌ استعماري مخالف للإسلام(...)" وبعد أنور الجندي جاءت فتوى الشيخ عمر عبد الرحمن الذي قال في حديث صحفي نشرته له جريدة الأنباء الكويتية: "إننا لو قتلنا نجيب محفوظ عندها نشر رواية أولاد حارتنا لما ظهر سلمان رشدي"[٣].

إن هذا الكلام وعشرات من أمثاله طلعت علينا به صحف ومجلات وكتب عربية، تريد أن تطفئ نور العبقرية، وتخفي أنوار الشمس في عز ظهيرة القرن الواحد والعشرين. لكن الزبد يذهب جفاء أما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض.

ومن الحق أقول: إن هناك من يستحق نيل هذه الجائزة العالمية، من مبدعين عرب في كثير من مجالات الإبداع الشعري و الروائي، ومن المنصفين من النقاد الكبار يعرفون- هؤلاء المبدعين — من غير ذكر ألاسماء تجنباً للحساسية — ولكن لا ينبغي أبداً أن يحتكم الناس إلي أنانيتهم المفرطيه ويتحدثوا عن عمن يستحق ومن لا يستحق وهم يضعون نصب أعينهم شخصية نجيب محفوظ.

إن لنا مجموعة كبيرة من المبدعين الذين قفزوا إلي ما هو أبعد في المجال الروائي خاصة، وطوروا أساليب الكتابة الروائية اجتازوا بها المحلية و الإقليمية إلي العالمية. ولكن هذا لا يعني أن محفوظنا سيخبو ضوءه أو يختفي أسمه أو ينهار هرمه. فالأهرامات الإبداعية لا تنهار، لان الزمن نفسه الذي يُعرف دائماً بالقسوة و الجبروت على الناس هو رحيم بالمبدعين الإنسانيين فنحن ما زلنا نقرئ السلام ونصافح كل صباح أمثال، هؤلاء الذين أبدعوا في التاريخ الحضاري للإنسان- من قبل الميلاد إلي الآن — ومازلنا نحاورهم يجاوروننا من غير أن نزعم أو نعتقد أن الزمن تجاوزهم. فلكل مبدع ضوءه في مجاله، و الحياة أوسع مما يظن بعض الناس وأرحب وأكبر. بعد هذا، أنتقل إلي موضوع يتعلق بإعادة قراءة لأغلب الكتابات النقدية التي رافقت مسيرة نجيب محفوظ الإبداعية، لأكتشف أن هذه القراءات كانت مختلفة باختلاف التصورات التي ينطلق منها أصحابها، وباختلاف المناهج النقدية وأدواتها وإلياتها الإجرائية.

إنني هنا، لا أطعن في أية كتابة نقدية، وخاصة إذا كانت تتوخي هدفاً علميا في فترة محددة بالزمان. فلكل كتابة نقدية تاريخها وظروفها الموضوعية المحيطه بها. وأقصد هنا مثلاً الدراسات التي قام بها نقاد كبار من أمثال: محمود أمين العالم[٤]، وجورج طرابيشي [٥] وغالي شكري[٦] وعبد الرحمن ياغي[٧] والربيعي[٨] وأحمد الزعبي[٩]وغيرهم ممن سأتعرض إليهم في هذا البحث.

إن مثل هذه الدراسات النقدية ستظل تحتفظ بنكهتها- موضوعاً وتصوراً وتقنية روائية- بالرغم من ظهور تصورات جديدة ومناهج نقدية تنظر على العمل الأدبي نظرة أخرى أكثر عمقاً، فلكل دراسة تاريخها كما أسلفتُ. لقد عملت مثل هذه الدراسات النقدية، التي رافقت المسيرة الإبداعية المحفوظية على تعرية الواقع الاجتماعي، ولكن هذه التعرية قد ترتبط بنقد أيديولوجي، وقد ترتبط بنقد فني خالص، وقد ترتبط بنقد يجمع بين التصورين في ظل فكر نقدي موغل في الواقعية، وقد يحدث العكس، وخاصة حين يرتبط بالمجالات الدينية و التصوفية و الفلسفية أو ما إلي ذلك. فإذا توقفنا- على سبيل المثال- عند نقد أحمد الزعبي لرواية "اللص و الكلاب"،فإننا نجد أن الناقد المتنور حاول النظر إلي هذه الرواية من خلال الإيقاع المتقن الموظف بشكل كبير على الصعيدين الفني و الموضوعي. يقول الزعبي: "... قليلة هي الروايات التي تنجح في ضبط إيقاع الرواية من أولها إلي آخرها كما هو الحال في "اللص و الكلاب"، التي راعى فيها نجيب محفوظ إيقاعية الأحداث و الأمكنة والأزمنة منسجمة مع إيقاعية العالم الداخلي للبطل. فحركة "سعيد مهران" المرئية الظاهرية، المكانية أو الموقعية و الزمانية ثم حركته النفسية الجوانبية الخفية اللاواعية مرسومة بدقة وإتقان وإقناع، الأمر الذي أعطي القصة بناء روائياً موقعاً غاية في القوة و الإحكام والإبداع"[١٠].

فالرواية تطرح عدة تساؤلات عن الواقع الاجتماعي وتناقضاته وأمراضه المختلفه وأزمان الصراع الطبقي و العاطفي التي تؤدي إلي سقوط البطل في خاتمة مأساوية محزنة. والجديد في عالم الرواية هو أن المجتمع لا يمثل إلا جزءاً من المأساة، و الجزء الآخر يتحمله البطل. "فإذا كان الخلل الاجتماعي بصوره الفكرية و العاطفية والأخلاقية المتعددة قد دفع بالبطل إلي الهاوية، فالبطل نفسه قد شارك في توسيع هذا الخلل وفي الاندفاع نحو المأساة.لقد ظن أنه يستطيع بمفرده أن يغير هذا العالم ويشكله على هواه"[١١].

ونفس هذا الرأي ذهب إليه محمود الربيعي في نقده. إذ البطل "أغلق في وجهه باب الوفاء فخانة أقرب الناس إليه،أغلق في وجهه باب العدل فعاش يعاني إحساساً فادحاً-بوقوع الظلم عليه، ولم يكن من الممكن — وقد بُنيت هذه الشخصية على النحو الذي بُنيت عليه- أن تستسلم في مرحلة مبكرة، فتصرفت على النحو المناسب، وصممت على الانتقام بطريقتها الخاصة، ورمت بسهامها الطائشة هنا وهناك وانتهت في نهاية المطاف"[١٢].



أما محمود أمين العالم فيلخص دلالة موت البطل بقوله: "وتبين سعيد مهران خطأه الفلسفي: التمرد الفردي وحده لا يكفي. إذ لا قضاء على الفساد بغير عمل منظم. إن طريق التصوف وحده لا يقدم حلاً، وأن الحب وحده لا يكفي.إن العمل الفردي الفوضوي لا ينتهي به إلا إلي الموت وحيداً معزولاً ضائعاً"(١٣).

إن سبب نجاح هذه الرواية لا يعود إلي موضوعها العميق فقط كما يقول أحمد الزعبي " وإنما إلي لغتها وبنائها وتقنيتها المبدعة. فقد وظّف نجيب محفوظ معظم التقنيات الحديثة كتيار الوعي و الاسترجاع و الحوار الداخلي و اللغة الموحية المؤثرة في هذه التجربة الروائية"(١٤).

أما رواية "الكرنك"(١٥)، فهي من روايات نجيب محفوظ التي تجسد الصراع بين السلطة ومعارضيها بشكل مأساوي. هي حكايات أشخاص متمردين ثائرين اصطدموا مع البوليس السري و السياسي ولاقوا منه أصناف العقاب و القهر و المهانة و الإذلال، فانتهوا إلي الجنوب أو التشرد أو الانحراف أو القتل. ويقول عنها نجيب محفوظ: "هي الرواية الوحيدة التي خرجت فيها عن منهجين في الكتابة. فالكتابة عن الحارة المصرية مثلا تقتضي معرفة كل دقائقها و خباياها. أما في "الكرنك"فكانت الرواية معتمدة على السمع وليس المعايشة ولذلك عندما نقرأ ما كتبه فتحي عبد الفتاح في كتابه: "شيوعيون وناصريون" نجد أنه أكثر واقعية وأكثر تعبيراً عن قضية التعذيب، لأنه عاش التجربة بنفسه"(١٦).أما رواية "ثرثرة فوق النيل"(١٧)، التي ظهرت في عز مجد عبد الناصر، فهي تعبر عن مشكلة واقعية محلية في وقت كان فيه " الإعلام الرسمي المصري يحاول ليل نهار يؤكد للناس انتصار الثورة و النظام، نبهتُ إلي كارثة قومية كانت قد بدأت تطل برأسها على السطح، وكان لابد أن يكون لها نتائجها الخطيرة، وكنت أعني محنة الضياع وعدم الإحساس بالانتماء خاصة في أوساط المثقفين الذين انعزلوا عن المجتمع، وأصبحوا في شبه غيبوبة، فلا أحد يعطيهم الفرصة، ولا هم قادرون على رؤية الطريق الصحيح. (١٨)

فالرواية- كما يقول عنها صاحبها- تنطلق من واقع مصر؛ ومن مأساة الإنسان المصري في فترة من أعقد الفترات بالنسبة لعامة الناس وبصفة خاصة لطبقة المثقفين الذين يعانون الضياع و عدم الإحساس بالانتماء، إلا أنها في نفس الوقت تعد في نظر بعض النقاد من أعمق الروايات العربية المعاصرة طرحاً للقضايا الفلسفية فهي – كما يقول أحمد الزعبي: "تلح بأسئلتها على ذهن الإنسان المعاصر وتجسد الإحساس العميق بالاغتراب و العبث وانعدام المعني أو القيم الروحية"(١٩).

وهناك من النقاد من حاول ربط أبطال الرواية بطائفة "الحشاشين" إحدى الفرق المتطرفة التي ظهرت في تاريخ الدولة الإسلامية (٢٠) وهناك من حاول ربط الرواية بالروايات العبثية الغربية، إلا أن نجيب محفوظ ينكر ذلك فهو يقول : "أنا لست كاتباً عبثياً (...) عندما أتحدث عن العبث فإني أحاول عقلنته ومحاربته وتجنبه" (٢١).

إن نجيب محفوظ "يربط فكرة الموت ببعديها الفلسفي و الواقعي بالموقف العبثي من الحياة الذي تبناه كثير من كتاب العبث و اللامعقول في الغرب، لكنه يرى أن العبثية موقف فلسفي لا واقعي ويعطي مثالاً على هذه المسألة بـ"صامويل بكيت". وبمعني أكثر وضوحاً فإن نجيب محفوظ "لا يفلسف الموت والحياة وينتهي نظرياً إلي ما يريد، ولكن إذا تحولت هذه الفلسفة إلي فعل الموت أو القتل في الواقع فإنه يرفضها رفضاً مطلقاً"(٢٢).

فرواية "ثرثرة فوق النيل، تنطلق من واقع الناس لتنتهي إلي واقع آخر أكثر شمولية. هكذا يذهب أحمد الزعبي إلي أن الرواية يمكن قراءتها من خلال " تجسيد حالات اليأس و الخوف و الإحباط التي تسيطر على المجتمع بسبب الأوضاع السياسية و الاجتماعية القاسية، ودفعت بكثير من الناس إلي الانهيار و الاغتراب (...) إذ لم تكن الثورة بمستوى الطموحات التي توقعها المجتمع، وبقيت كثير من المشاكل الاجتماعية والفكرية و السياسية كالفقر ومصادرة الرأي و القمع والتعذيب بقيت قائمة تدفع الناس إلي الضياع.أما على الصعيد الإنساني فإن ثرثرة فوق النيل تطرح الموقف العبثي أو اللامعقول للوجود الإنساني الذي شاع في كتابات اللامعقول بعد الحرب العالمية الثانية"(٢٣).فنجيب محفوظ يشير إلي أن "العالم المعاصر أو الإنسان المعاصر الذي يمضي بلا قيم ولا مثل ولا هداف، لابد أن يسقط في هوة سحيقة، ويؤول إلي مصير مظلم يكون الموت والدمار و المأساة محطته الأخيرة"(٢٤) هكذا يلاحظ كل قارئ لروايات نجيب محفوظ بعد ثورة ١٩٥٢م أن أغلبها وأعمقها تنطلق من مشاكل محلية لتنتهي إلي مشاكل إنسانية عامة، تتخللها ظلال من الرموز التي أصبحت تشكل هيمنة مطلقة، من "أولاد حارتنا" إلي آخر رواية لكاتبنا الكبير.

ومن خلال هذه الآراء النقدية التي أشرنا إليها، وآراء أُخري كثيرة قريبة منها، تؤكد واقعية التجربة المحفوظية، ولكن في ظل ثقافة صاحبها الدينية و الفلسفية و الأدبية. ومعنى هذا أن الواقعية عند نجيب محفوظ لم تكن انعكاسية، بل كانت- في كل رواية من رواياته- مرتبطة بجو ثقافي خاص، قد يكون دينياً، وقد يكون تاريخياً، وقد يكون واقعياً مرتبطاً بطبقات اجتماعية معينة، وقد يكون فلسفياً نتيجة تأثره- مثلا- بالثقافة الوجودية أو العبثية أو بثقافة أُخرى استغرقت فكرة في زمن معين، مثل الزمن الذي عاشه مع الثلاثية (بين القصرين- قصر الشوق- السكرية) أو مع اللص و الكلاب، و الشحاذ وثرثرة فوق النيل في زمن الستينيات من القرن العشرين. إذ أن ما ينبغي تأكيده هنا هو أن نجيب محفوظ كان يغير باستمرار، ويتحول باستمرار من رواية إلي أخرى، وخاصة من بداية الستينيات إلي آخر زفرة في حياته.
والسؤال الآن هو: كيف ينبغي للناقد الأدبي التمييز بين البعدين: الواقعي و النصي؟ والسؤال بهذه الصيغة هو هدفي من هذا البحث.

ولكي يكون السؤال واضحاً، والإجابة عنه وافية، فإني سأختار نصاً روائياً واحداً أنطلق منه. وليكن هذا النص هو: "أولاد حارتنا". اخترت هذا النص الروائي، لأنه أثار ضجة منذ صدوره عام١٩٥٩ م ومازال يثيرها إلي الآن، مع أن هذا النص الروائي ما كان ينبغي أن يكون مسراه عبر هذا المسلك؛ لو كان الناس يميزون بوعي نقدي متطور بين البعدين: الواقعي و النصي في أي عمل أدبي. إنني هنا لن أتعرض إلي القراءة الأزهرية لرواية "أولاد حارتنا"، أو تلك القراءة التي اتخذت صور الفتاوى التي تُعرض على أرصفة الطرق بغير حق، فَكَفَّرت نجيب محفوظ وأدخلته في حارة الزندقة، وهو بريء من ذلك.

إن مثل هؤلاء هم حاجة إلي ألف سنة وسنة ضوئية من الدراسة حتى يفهموا ويدركوا ويميزوا بين اللغة العادية و اللغة الأدبية. ولذلك ما كان ينبغي لشيوخ الأزهر وغير شيوخ الأزهر أن يقتربوا من هذا العمل الأدبي و الفني. إذ أن للغة الأدبية منطقها الخاص يختلف بشكل جذري عن منطق العلم و الدين وغيرهما. كما أن لهذه اللغة نظاماً خاصاً في عملية بنائها التي تتواصل بها مع الآخرين. ولذلك كان عليهم أن يتعلموا ويقرأوا ويسألوا قبل أن يكتبوا عن أشياء هم أصلاً لا يفقهون عنها شيئاً.

إن الأدب عمل تحليلي؛ ولإدراكه وفهم طبيعته وماهيته، لابد للمرء من أن يعرف أولاً منطق هذا العمل التحليلي حتى يكون على هدى من أمر ما يفعله ويقدم عليه.

إن محفوظاً لم يكن رجل دين في "أولاد حارتنا"، ولم يكن مفكراً يقدم رأياً في المسائل الدينية التي جاءت بها الديانات السماوية، بل كان روائياً يحاور "الحارة" و "الفَتْوَنَة" و "الخلاء" في مصر وغير مصر. إذ المكان الذي انطلق منه لم يبق مكاناً لصيقاً بالقاهرة أو بحارات وخلاء القاهرة، بل تحول إلي الوجود بكامله. إذ الواقع في النص الروائي أو الشعري لا يبقي واقعاً كما تراه العين ويشمه الأنف وتطأه القدم، بل يتحول بشكل جذري إلي علامات ورموز تنفتح على الوجود بكامله. ولذلك فإني أقول لهؤلاء الذين كفروا الكاتب: عليكم أن تلبسوا عمامات أخرى وجبات من نوع آخر، ونظارات تخترق الأشياء إلي أعماقها. وما أقوله في أولاد حارتنا، ينسحب كذلك على كل روايات نجيب محفوظ.

إن ظلال الثقافة الوجودية أو العبثية في "ثرثرة فوق النيل" و "الحرافيش" مثلاً، لا تعنى أن نجيب محفوظ كان فيلسوفاً وجودياً أو رجلاً عبثياً، لا قيم دينية له،ولا هوية له أو أصالة أو ما إلي ذلك. فالوجودية أو العبثية تعني في العمل الروائي شيئاً آخر، وتقدم صورة أخرى لا علاقة لها بصورتها الفلسفية الأولي. يقول نجيب محفوظ: "كنتُ في ثرثرة فوق النيل، والحرافيش أعقلن العبثية"[٢٥].

إن القضية الأساسية في الموضوع، تكمن أولاً في التصور الذي ينطلق منه الناقد الأدبي ويعمل في ضوئه. و القضية الثانية تتعلق بالآليات و الأدوات النقدية التي يتوسل لها في عملية القراءة النقدية.

فما يخص القضية الأولي الأساسية المتعلقة بالتصور الذي ينبغي أن ينطلق في ضوئه كل قارئ هو أن عمل أدبي- كيفما كان جنسه أو نوعه- مرتبط بواقعية. ولكن هذا الواقع حين يتجسد في النص فهو سيخضع للتحول وهذا التحول قد يصل في صورته إلي الغرائبية و الأسطورية.

إن لغة الإبداع تتجاوز وصف الواقع إلي كشف أعماقه وخباياه التي لا يراها إلا من يكتوي بنار التجربة. وهذا التصور أصبح إليوم من البدهيات بفضل وجود عشرات وعشرات من النظريات الأدبية و المناهج النقدية المتطورة.

فالعمل الإبداعي، تتحول فيه كل الوقائع و الظواهر و الأشياء التي ينطلق منها المبدع إلي رماد. ثم من هذا الرماد تخرج صورة أخرى شبيهة بصورة الطائر الفينيقي الذي يخرج إلي الوجود بريش جديد وبأجنحة جديدة، وإحساس لا عهد للحياة به.

هكذا لا يبقى التاريخ تاريخاً، ولا الواقع واقعاً ولا الفلسفة فلسفة، ولا التصوف تصوفاً. فكل شيء يلبس لباساً جديداً مخالفاً بفضل عملية بناء لغة الإبداع؛ تكتب شيئاً اسمه رواية أو اسمه قصيدة شعر. هكذا ينبغي أن نقرأ أعمال نجيب محفوظ باعتبارها أعمالاً روائية وليست أعمالاً فلسفية أو دينية أو نفسية أو اجتماعية.

وفي ظل هذا التصور، أشير أولاً إلي بعض الكتابات النقدية التي تناولت "رواية أولاد حارتنا"، قبل أن أقدم وجهة نظري الخاصة في هذا العمل.

من بين الذين تناولوا هذا النص الروائي جورج طرابيشي في كتابه: "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"[٢٦] . و الدراسة تعرضت التفسير الرمزي لكل شيء في الرواية. فعلي سبيل المثال يذكر أن نجيب محفوظ " رمز إلي الله – عز وجل – بالجبلاوي، واشتق اسم جبلاوي من (جَبُل) أي (خلق) (...) ثم تابع طرابيشي تفسيراته للرموز الأخرى، فيوضح أن (إدريس) رمز لإبليس، و (أدهم) رمز لابن جبلاوي من زوجته (الأمة) وهو آدم، و (أميمة) رمز لحواء أم البشرية كافة، و الحديقة رمز للجنة. وأنبياء الله (موسى و عيسى ومحمد عليهم السلام، رمز إليهم بـ(جبل ورفاعة و قاسم)[٢٧].

هذه الدراسة النقدية التي قام بها جورج طرابيشي؛ أعجب بها نجيب محفوظ؛ إلي درجة أنه كتب إليه ليعبر له عن هذا الإعجاب، والرسالة نشرها جورج في طبعة أخرى على الغلاف الخلفي لكتابه. ومما جاء فيها على سبيل المثال العبارات الآتية: "أعترف لك بصدق بصيرتك وقوة استدلالك، ولك أن تشير عني بأن تفسيرك للأعمال التي عرضتها هو أصدق التفاسير بالنسبة لمؤلفها"[٢٨].



غير أن دراسة جورج طرابيشي لم تكن هي النهاية، فقد توالت دراسات أخرى لرواية "أولاد حارتنا" أكثر عمقاً، وخاصة بالنسبة لتحليل أو تفسير رموزها مما يأخذ شكل صورة أخرى في الغرائبية و الأسطورية.

ومن بين القراءات الجادة التي واجهت هذا النص الروائي، نشير- على سبيل المثال- إلي آراء ودراسات بعض كبار روائيينا المعاصرين من أمثال: جمال الغيطاني وإدوار خراط(٢٩)، وبعض النقاد الذين تعاملوا مع النص الروائي بكفاءة عالية(٣٠).

ومما أثار انتباهي حقاً، هذه الدراسة النقدية التي قامت بها الناقدة سناء كامل شعلان، تحت عنوان في ظل منهج أسطوري(٣١).

قرأت الناقده "أولاد حارتنا" باعتبارها " منجزاً إبداعياً خالصاً له بعده الأسطوري في اختراع الحوادث وجلاء أعمال الشخصيات البارزة(...) في الحارة المتمثلة في (جبل) و(رفاعة) و (قاسم) دون الإحالة إلي رموز دينية بعينها، إذ أن الشخصيات في "أولاد حارتنا" تفهم وفق اسطوريتها ولا وفق بعدها الديني وذلك لا يعني آننا نفترض إبتداء في اولاد حارتنا " حق الفهم إذا صممنا على أن نُسقط عليها شخصية دينية ما، لأن ذلك سيقودنا إلي التخبط النابع من استبعاد الصفة التخييلة والأسطورية للشخوص"(٣٢).ومن هنا فإن "الجبلاوي" شخصية آدمية، تحولت بفضل السياق الروائي الداخلي إلي شخصية أسطورية، لا تحتكم داخل النص الروائي إلا لمنطق الغرائبي الأسطوري.

فهي لا تمثل إلهاً ولا ينبغي أن تتعامل معها القراءة باعتباره إلهاً. إذ كيف تتعامل معه القراءة باعتباره إلهاً وهو أب لأولاد، وجد لأحفاد. وهو يتزوج ويموت. فهو كما تصوره الرواية "صاحب أوقاف الحارة، وكل قائم فوق أرضها والأحكار المحيطة بها في الخلاء"(٣٣). وهو سيد الرجال ورمز القوة والشجاعة. وهو يحمل من صفات البشر الضعف إلي جانب القوة.. وهو لا يسمح باجتماع القوة والضعف في نفس إلا نفسه" (٣٤). إلا أنه بعد ذلك يملك كل الصفات الأسطورية التي جعلته "قبلة للاحترام والرهبة و الخوف و الأمل"(٣٥) وتخلص الناقدة شعلان إلي القول بأن شخصيات (أدهم)،و(جبل)،و(رفاعة)،و(قاسم)، لا يمكن التعامل معهم في هذا المناخ الأسطوري على أساس أنهم: (أدم وموسى و عيسى ومحمد عليهم السلام). إذ أن نجيب محفوظ المبدع الروائي "قام بخلخلة الشخصية الأسطورية خلخلة ذات أبعاد أسطورية"(٣٦).بل وأكثر منها فإن شخصية (عرفة)ذاتها ليس لها أي إسقاط على أي شخصية يحيل إليها... وهي ترمز إلي المعرفة. فقد جاء بها الروائي بما يتوافق مع سيروره أحداث الرواية ومنسجمة مع أجوائها الأسطورية، وكذلك شخصية (خش) تلميذ (عرفة)التي حصلت على دفتر السحر بعد مقتل (عرفة)على أيدي الفتوات الذين كان يخدمهم، ثم انقلب عليهم. وخلفه تلميذه ليخلص أهل الحارة من الظلم و الاستعباد(٣٧).

فالمعرفة وإن اعْتُبِرت آخر أمل للجنس البشري في الرؤيا الروائية، فإن ذلك لا يعني- في الرؤيا ذاتها- التخلي عن القيم الدينية. بل إن نجيب محفوظ "يعتقد بشكل أو بآخر بأن تخلي الناس تماماً عن الدين وأخذهم بالعلم قد يضيعهم"(٣٨).

ثم انتهت الناقدة إلي أن القراءات الأخرى للرواية، وخاصة تلك التي تذهب إلي أن نجيب محفوظ يحارب الدين هي قراءات بَنَتْ استنتاجاتها على باطل. فالكاتب "مؤمن بالله ويحبه، ويحب الدين، والمشكلة أن أحداً لم ينتبه إلي هذه الحقيقة"(٣٩).

فمن منطلق التطلع لله و الإيمان بالعلم كما تقول الناقدة "شعلان" وإيثار الاشتراكية نستطيع أن نملك المفتاح الذهبي للدخول في عالم نجيب محفوظ. فقراءه الناقدة المتنورة؛ إلي جانب القراءات الأخرى التي اعتمدتها كمراجع أساسية، استطاعت أن ترمينا في فضاءات أسطورية عملت على حل كثير من المشكلات التاريخية والدينية. كما عملت أيضاً على حل الألغاز والطلاسم المريبة بجائزة "نوبل" العالمية.

إن هذه الدراسات النقدية التي قامت بها الناقدة سناء شعلان، في ظل التصور الغرائبي و الأسطوري دراسة رائدة تستحق كل تقدير واحترام. فقد نتفق معها أو نختلف في بعض الزوايا، ولكن تظل الدراسة تواجه النص وحده. أما ما يتعلق بالواقع التاريخي والديني فهي لا تهتم بهما إلا بعد تحولهما إلي صفات أخرى بعد عملية تجسيدهما في النص الروائي. ومعني هذا أن سناء كامل شعلان كانت واعية بوعي نقدي لا يستجيب لا لنداءات وصرخات النص. أما الواقع الرتيب أو الطبيعي فقد اختفي نهائياً بعد تجسيده في عملية لغة الإبداع.

إن هذا الفصل بين الواقع و النص شكل مشكلة في الدراسات النقدية العربية وغير العربية. ولذا يجب على النقاد أن ينتبهوا إلي الوقائع و الظواهر و الأحداث بعد تحولها وليس قبل هذا التحول. لقد كانت الناقدة سناء كامل شعلان واعية بآراء النقاد و الروائيين بالخصوص مثل: إدوار خراط، وجمال الغيطاني و الربيعي وغير هؤلاء من أمثال مصطفي عبد الغني ومحمد شعير وأيمن الجندي.

فقد عرفت(شعلان) كيف توظف آراء هؤلاء جميعاً في بحثها القيم حول "أولاد حارتنا"، وخاصة من زاوية الفصل بين الواقع والنص. وفي ظل هذا الفهم ينبغي للناقد أن يدرك معني قول نجيب محفوظ: "أولاد حارتنا" تنطلق من الواقع أو من حكاية أو من حكايات الحارة.. أما قصة الأنبياء التي أثارت الأزمة فهي مجرد إطار فني"(٤٠).



إن عوالم الأدب والشعر و الفن هي عوالم الرؤى لا الأفكار، لا يدخلها إلا من امتلك مفاتيح أبوابها النورانية. هي عوالم تكشف عن فضاءات الظواهر و الأحداث في صور أخرى أكثر عمقاً وأكثر سيراً للأغوار وأكثر التصاقاً بإنسانية الإنسان.

إن ما يكشف عنه المبدعون الإنسانيون يمثل- في الواقع- جوهر إنسانية الإنسانية على هذه الأرض. هذا الجوهر الذي يظل غائباً على الأرض، لان الحرب فيها أوسع من السلم، والظلم أفسح من العدل، و الكراهية أكثر من الحب، و القتل أكثر من الحياة.

ومن هنا فإن كل عمل إبداعي إنساني يحاول أن يضيء زاوية ويطرد الظلام ويفتح النافذة ويرش الطرق و الأرصفة ببروق الحب و الإخراء و السلام. ومن هنا يكتشف الناقد المبدع والخبير باللغة الإبداعية — في مثل هذه الأعمال هذا الجوهر الذي يكسر الحدود بين مكان ومكان، ويذيب عقارب الأزمنة ليحولها إلي لا أزمنة. وكل ذلك ليس باب اللامعقول أو العبث أو الخواء وإنما من أجل تعميق هذا الحس الإنساني على الأرض وطرد جحافل الظلام و الكراهية على هذا الكوكب الجميل.

ولذا فإن نجيب محفوظ في حاجة إلي قراءة نقدية أُخرى، قراءة تنصب على تجاربه؛ منذ الثلاثينيات من القرن الماضي إلي منتصف العقد الأول من القرن الواحد و العشرين. هذه التي ذاق من خلالها أواناً مختلفة من العذاب؛ لتنصب بعد ذلك في تجربة واحدة كبرى، تجمع بين أنوار نجوم و شموس وأقمار تزيد في إضاءة وجه نجيب محفوظ الذي يطل من نافذة لا شبابيك لها؛ وعيناه مشدودتان إلي شجرة أوراقها تجمع بين الأخضر والبنفسجي يشبهان إيقاع اللون الذي ألفه في الحارات و العرائش والعوامات والأزقة والأرصفة والذي سجل مسيرة الوجود الإنساني على الأرض روائياً.

المصادر و المراجع

- أحمد الزعبي؛ في الإيقاع الروائي؛ نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية- دار المناهل للطباعة و النشر- بيروت ١٩٩٥.
- أحمد الزعبي؛ إشكالية الموت في الرواية العربية و الغربية؛ دراسات ومقارنات- مكتبة الكتاني- أربد. الأردن١٩٩٤.
- جمال الغيطاني؛ المجالس المحفوظية- دار الشروق- القاهرة٢٠٠٦.
- جورج طرابيشي؛ الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية- دار الطليعة بيروت ١٩٧٣.
- رجاء النقاش؛ في حب نجيب محفوظ- دار الشروق١٩٩٨.
- رجاء النقاش؛ نجيب محفوظ؛ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته- مؤسسة الأهرام للترجمة والنشر١٩٩٨.
- رجاء عيد؛ قراءة في أدب نجيب محفوظ- منشأة المعارف- الإسكندرية١٩٧٤.
- محمود أمين العالم؛ تأملات في عالم نجيب محفوظ- الهيئة العامة القاهرة١٩٧٠.
- محمود الربيعي؛ قراءة الرواية- دار المعارف- القاهرة١٩٧٣.
- محمد يوسف القعيد؛ نجيب محفوظ يتذكر- دار المسيرة- بيروت١٩٨٠.
- محمود فوزي؛ اعترافات نجيب محفوظ- دار الشباب العربي ١٩٨٦.
- مصطفي عبد الغني؛ نجيب محفوظ؛ الثورة و التصوف- الهيئة المصرية- القاهرة ١٩٩٤
- عبد الرحمن ياعي؛ الجهود الروائية- دار العودة- بيروت١٩٧٣.
- نجيب محفوظ؛ أولاد حارتنا- دار الآداب- بيروت ١٩٨٦.
- الكرنك- دار مصر- القاهرة١٩٧٣.
- ثرثرة فوق النيل- مكتبة مصر- القاهرة١٩٧٣.
- اللص والكلاب - دار مصر للطباعه - القاهرة ١٩٧٣م



- ميرامار- دار مصر للطباعة ١٩٧٧.
- غالي شكري؛ المنتمي؛دراسة في أدب نجيب محفوظ- زنانيري القاهرة ١٩٦٤.
- نصر محمد عباس؛ الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ عكاظ للنشر و التوزيع ١٩٨٤.
- سيزا قاسم- بناء الروائية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ١٩٨٤.
- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي- المركز الثقافي الدار البيضاء ١٩٩٧.
- سليمان الشطي؛ الرمز و الرمزية في أدب نجيب محفوظ ١٩٨٧.
- وليد نجار- قضايا السرد عند نجيب محفوظ- دار الجبل ١٩٨٨.(Footnotes)

١- رجاء النقاش،نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، مؤسسة الأهرام للترجمة و النشر- القاهرة١٩٩٨ ص١٤٢

٢- نفسه.

٣- رجاء النقاش،نجيب محفوظ،صفحات من مذكراته ص ١٤٤

٤- محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ- دار المعارف- القاهرة١٩٧٠.

٥- جورج طرابيشي- الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية- دار الطليعة- بيروت ١٩٧٣.

٦- غالي شكري: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ- القاهرة١٩٦٤

٧- عبد الرحمن ياغي- الجهود الروائية- دار العودة- بيروت١٩٧٣

٨- الربيعي، قراءة الرواية- دار المعارف- القاهرة١٩٧٣

٩- أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية- دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع١٩٩٥

١٠- أحمد الزعبي- في الإيقاع الروائي — ص١٠٥.

١١- أحمد الزعبي- إشكالية الموت في الرواية العربية و الغربية ص١٨.

١٢- محمود الربيعي- قراءة الرواية ص٢٣.

١٣- محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ ص٨٧.

١٤- أحمد الزعبي: إشكالية الموت في الرواية العربية و الغربية ص٢٧.

١٥- رواية الكرنك- دار مصر- القاهرة ١٩٧٣.

١٦- رجاء النقاش، نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته ص١٤٣.

١٧- ثرثرة فوق النيل- مكتبة مصر- القاهرة،١٩٧٣.

١٨- رجاء النقاش؛ نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته ص١٤٨.

١٩- أحمد الزعبي؛ إشكالية الموت في الرواية العربية و الغربية ص١٠٥.

٢٠- أحمد الزعبي؛ إشكالية الموت في الرواية العربية و الغربية ص١٠٥.

٢١- يوسف القعيد؛نجيب محفوظ يتذكر ص١٥٤.

٢٢- محمد يوسف القعيد؛ نجيب محفوظ يتذكر ص٥٠ – انظر هذا الموضوع في:

- أحمد الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية و الغربية ص١١٠.
- محمد الجابري، دراسات في الأدب التونسي- تونس١٩٧٨ ص١٩٣.
- محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ ص ١٢٨.

٢٣- أ-حمد الزعبي، إشكالية الموت في الرواية العربية و الغربية ص١١٣.

٢٤- نفسه.

٢٥- انظر: رجاء النقاش، صفحات من مذكراته ص١٦١

٢٦- جورج طرابيشي؛ الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية. دار الطليعة- بيروت١٩٧٣

٢٧- جورج طرابيشي، الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية- ص٣٩

٢٨- نفسه ص٤١

٢٩- إدوار خراط: "كيف قرأت نجيب محفوظ" مجلة فصول-مجلد١٦ ع٣- القاهرة١٩٩٧

٣٠- انظر: أيمن الجندي: "الله في عالم نجيب محفوظ" أخبار الأدب ع٦٥٥- القاهرة. ٢٠٠٦/١/٢٩

- فتحي عبد الله "سوسيولوجية النص و جغرافيته في أولاد حارتنا" مجلة القاهرة ع١٤٤، القاهرة١٩٩٤

- مصطفي عبد الغني: نجيب محفوظ، الثورة و التصوف- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط١- ١٩٩٤

- محمد شعير، أخيراً أولاد حارتنا في مصر، أخبار الأدب ع٧٨٤- القاهرة. ٢٠٠٥/١٢/١١

- غالية خوجة، تداعيات المقدس والمدنس، تجسيد المقدس في الأحوال اليومية. مجلة الرافد. ع١١١/ ٢٠٠٦. ص ١٠٩

٣١- مجلة الرافد ع ٢٠٠٦/١١١ ص١٠٦

٣٢- سناء شعلان — مجلة الرافد ع١١١ ص ١١٧

٣٣- نفسه.

٣٤- نفسه.

٣٥- نفسه.

٣٦- نفسه.

٣٧-اعتمدت الناقدة على رأي ليلى الأطرشي- عمان الثقافية ع١٢٨-عمان ٢٠٠٦

٣٨- ٣٩- اعتمدت الناقدة على بحث أيمن الجندي "الله في عالم نجيب محفوظ"- أخبار الأدب ع٢٠٠٦/١/٢٩/٦٥٥.

٣٩- رجاء النقاش؛ في حب نجيب محفوظ- دار الشروق١٩٩٨ ص٣٧.

محفوظ:
تقول الرواية ما يتلكتم عليه التاريخ



الدكتور / محمد لطفي اليوسفي

الجمهورية التونسية

نجيب محفوظ
تقولُ الرواية ما يتكتم عليه التاريخ

إن اللافت في كتابات نجيب محفوظ هو أنها اختزلت في تلاوينها أحقابا متباعدة من تاريخ الرواية الغربية وصهرت في محارقها مدارس وأنماطا ينتمي كل واحد منها إلي زمن محدد في مسار تلك الرواية.

التقت الواقعية بالوجودية. وتعايشت الرواية الذهنية مع الرواية النفسية و الرواية التاريخية و تعايشت الأقصوصة مع الرواية. غير أن استلهام الأنساق السردية المتعارفة في الثقافات الغربية لم يكن فعل محاكاة واستقدام واستعارة بقدر ما كان فعل توطين، وحدث تأصيل لتلك الأنساق بإدخال تعديلات على قوانينها وثوابتها بشكل يجعلها تفي بحاجات الثقافة العربية إلي الإفصاح عن نفسها.

ولعل أخطر ما ظلّ يتهدد الثقافة العربية وناسها منذ نهاية القرن الثامن عشر إلي إليوم إنما هو عجزها عن الإفصاح عن نفسها وعجزها عن صياغة أسئلتها. وأني لمن لا يكون سيدا على سؤاله أن يكون سيدا على مصيره!

تتجلى عملية التأصيل الحضاري مثلا في رواية ثرثرة فوق النيل. وهي رواية وجودية أساسا لكنها لا تمجد مقولة العبث بقدر ما تتشكل في قالب كتابة مقاومة وفي شكل خطاب إدانة غايته الإسهام في دفع الإنسان العربي باتجاه الآتي باتجاه المستقبل باتجاه الحياة.

تنشد هذه الرواية محاسبة التاريخ العربي لتشهد على أنه السبب الرئيسي في خراب الكائن وهوانه وضعته.

لذلك يدرك الناظر فيها أن الكتابة لا تتخطى الواقع، بل تتمسك به وتحاول أن تقوم بتفكيكه وتعرية ما يحتوي عليه من محن. فتلتقط ما يزخر به الواقعي من أبعاد إشارية ورمزية. ثم تعيد تشكيل الواقع في ضوء تلك الأبعاد. فيطفح الواقع المعيشيَ بما غاب منه. وهذا الذي غاب وتستر إنما هو حشود الويلات التي علقت بوجدان الإنسان العربي واندسَت في لاوعيه وواصلت فعلها في راهنه ومستقبله أيضاً.

توهم الرواية بأنها تحدث عن أنيس زكي وصحبة المحبطين الذين يختارون اللجوء إلي العوامة فيحتمون بالمخدرات والجنس من نكد واقعهم إليومي المعيش. لكنها سرعان ما تبتني في الكلام تغريبية الإنسان العربي الذي لا يملك مواجهة مَحنه ونكد أيامه غير التلفت بين الحين و الآخر إلي الوراء، إلي أمجاد الماضي. غير أن الرواية تكشف أن فعل التلفّت نفسه إنما يسهم في تعميق إحساس الإنسان العربي المعاصر بتفاهة حاضر يسحق الذات ويسدّ في وجهها السّبل كلّها إلا تلك السّبيل المؤدية إلي الهاوية.

إن الرواية لا تقول محنة رجل محدد، أنيس زكي، أو محنة صحبه، سمارة بهجت وليلي زيدان وخالد عزوز، بل تضعنا في حضرة الفاجعة، فاجعة حضارة تقف على الشفا الخطير حتى لتكاد تشرع في افتتاح تاريخ تلاشيها وغروبها. حضارة إنسانها صار يقيم على الأرض منفصما، مشطورا في الصميم، وبدل الفعل والمواجهة يختار الارتداد إلي الذات و الاحتماء بجراحاتها. والنص يلح على أن العالم الخارجي فظيع مخيف عدائي. إنه فراغات و أشلاء.

لذلك تختار الشخصيات جميعها الهروب إلي العوامة حيث تحتمي بالجنس و المخدرات. فيختزل وجودها النهاريّ. يلغى أو يكاد. إنها تنهض ليلا. ولا تشرع في الحياة إلا حين الظلمة تدهم الكون. حتى لكأنها أشباح أرغمت على الاحتماء بالعتمة و الظلمات . تصبح القراءة، تبعاً لذلك، نوعا من الهبوط المدوّخ الذي يتم، على مهل، نحو عالم جحيمي لا شيء فيه غير السقوط و الفجائع و المرارات. هناك حيث يتفسّخ الحب و يُفقَر الكائن. هناك حيث يعوّض الحب بالجنس، بالبهيميّ، بالغريزيّ[1].

إن العلاقة بين المرأة و الرجل تُفقَر وتُختَزل في ما هو بهيميّ غريزي محض. وليس المطلوب ما يمكن أنْ يحققه الحبّ للكائن من أُنس أو من سكينة تنتج عن قتله لانفصاله وعزلته نتيجة اتصاله بالصنو و الشبيه و الحبيب، بل المنشود إنما هو التسلية والهروب من الواقع المرير. لذلك يحفل النص بمشاهد فاضحة([2]) لا تزيد الشخصيات إلا إحباطا ويأسا.

هذا الإحباط الفاجع الذي تحياه الشخصيات هو الذي جعل أنيس زكي يعلن انتماءه عرقيا للحشرات و الفئران وكلّ ما هوّ دونّي . وكثيرا ما يناجي نفسه قائلا: " الأبراص و الفئران و الهاموش... كل أولئك عشيرتي " [3].

لا يكشف النص عن أسباب الخراب والإحباط و السقوط الفاجع الذي تحياه الشخصيات، بل يتكتّم

على ذلك تكتّما تامّا. وتوكل مهمّة الإخبار إلي بنية النص نفسها وكيفيات ابتناء السرد لأزمنته وأمكنته و فضاءاته، وكيفيات انتقاله من الواقع إلي الخيال. ولاياتي الانتقال متولّدا عن منطق الأحداث وتسلسلها الداخليّ فحسب، بل يرد فجائيّا سريعاً فيما يظلّ النسق الروائي مترابطا و النسيج محكما. ذلك أن الكتابة ليست في حاجة إلي تبرير الخلط الذي تدخله على الأزمنة و الأمكنة و الفضاءات. فأنيس زكي شخص مسطول يرى رؤى تحت تأثير الأفيون. و الكتابة تتّخذ من شخصيته وحالاته ورؤاه وسيلة تمكنها من فتح اللحظة التي يحياها أنيس زكي وصحبه على الأزمنة كلّها. وبطريقة انسيابية يتمّ الانتقال من اللحظة الحاضرة إلي زمن هارون الرشيد مثلا. ولا يتم استدعاء الماضي فحسب، بل يتمّ إدراج الحاضر في الماضي فيصبح طرفا فاعلا فيه [4]:

نظر أنيس زكي مثلا إلي النجوم وراح يحصي منها ما يستطيع عده.
وأرهقه العدّ حتى جاءته نسمة عطرة من حديقة القصر وهارون
الرشيد جالس عل أريكة تحت شجرة مشمش و الجواري يلعبن بين
يديه. وأنت تصبّ له الخمر من إبريق من الذهب. ورقّ أمير المؤمنين
حتى صار أصفي من الهواء، وقال لك: "هات ما عندك." ولم يكن
عندك شيء فقلت قد هلكت. ولكن الجارية ضربت أوتار العود
وغنت... فطرب هارون الرشيد حتى ضرب الأرض بيديه و رجليه
فقلت ها هي فرصة لتهرب وان سحبت بخفة ولكن الحارس العملاق
لمحك فاتجه نحوك فجريت فجرى وراءك شاهرا سيفه فصرخت
مستغيثا بآل رسول الله فأقسم ليرمينّ بك في سجن بينهم.

هكذا يظل الماضي يتعقب الراهن و يتهدّده بالويلات جميعها. وهذا يعني أن مأزق الإنسان العربي ليست وليدة راهنه، بل هي قادمة من بعيد. وجميع محنه ومآسيه كلّها نتاج لتاريخ من الطغيان و الغلبة و القهر. هذا ما تلح عليه الكتابة وتظل تومئ إليه إيماء ولمحا متّخذة من تداعيات ذاكرة أنيس زكي التي عصف الأفيون بضوابطها وسيلة لتمعن في محاسبة ذلك التاريخ وتفتح اللحظة الحاضرة على أسباب خرابها.حتى أن الكتابة تتحولّ إلي بحث في الماضي عمّا جعل من مقام الإنسان العربي في الحاضر محنة وجحيما.

يُخرج أنيس زكي "من الدرج محبرة"(٥) ويملأ قلمه ليكتب البيان الذي طلبه منه المدير. فتتداخل الأزمنة في ذاكرته وتنثال الذكريات انثيالا. ويتم الانتقال من مشهد القلم يعبّ الحبر من محبره إلي مشهد "الأهل المنسيين في القرية الطيّبة. و الزوجة و الابنة الصغيرة."(٦) وتستدعي، في الآن نفسه، مشاهد حربيّة تصوّر الإنسان مروّعا منتهكا مداسا: (٧)

لم يبق في الطريق رجل. وأغلقت الأبواب و النوافذ. وثار الغبار لوقع
سنابك الخيل. وصاح المماليك صيحات الفرح في رحلة الرماية. كلما
عثروا على آدميّ في مرجوش أو الجمالية أقاموا منه هدفا لتدريبهم.
وتضيع الضحايا وسط هتاف الفرح المجنون. وتصرخ الثكلى:
"الرحمة يا ملوك." فينقض عليها الصّائد في يوم اللهو.

لا يخبرنا النص بأن ما يجري إنما هو حشد من التداعيات في ذهن أنيس زكي. ذلك أن الكتابة تظلّ تمارس نوعا من الانحناء و التعرّج فتلتقط الواقع و تعود إلي اللحظة الحاضرة فيما هي تواصل الإخبار عن الماضي

"بردت القهوة وتغير مذاقها ومازال المملوك يضحك ملء شدقيه.

وحل الصداع مكان الخيال وما زال المملوك يضحك."[٨]

لقد كان أنيس يحتسي قهوته فيما الزمن يختلط في ذهنه وتضيع الحدود الفاصلة بين الحاضر و الماضي، بين الواقع المعيشي و الواقع التّاريخي. وإذا كان أنيس يعيش الآن محبطا، مدمّرا، مدركا تمام الإدراك أن "الضفادع و الهاموش.. والحيّة الرقطاء التي أدّت خدمة لا تتكررّ لملكة مصر القديمة" [٩] هُم أهله ومستودع أحزانه كما يقول، فلأنه على يقين من أن ما جرى في الماضي في التاريخ العربي هو الذي سيظل يمضى بالإنسان العربي إلي خرابه في تؤدة وثبات حتى النهاية. "سمعت إلى نابليون وهو يتّهم الإنجليز بقتله بالسم البطيء" [١٠] بهذا يحدّث أنيس نفسه فيما هو ينقل لنا بعضا من هلوساته. ثم يجزم قائلا: "ولكن ليس الإنجليز وحدهم الذين يقتلون بالسمّ البطيء" [١١]

الحاضر ليس سوى الوجه الآخر للماضي. هذا ما تلحّ عليه الرواية. وما هو كائن ليس سوى بعض من تجليات ما كان. لذلك تضيع الحدود الفاصلة بين الأزمنة.

وتضيع الحدود الفاصلة بين الشخصيات. فإذا "المدير" الذي لا يكفّ عن تعنيف أنيس زكي يستعير ملامح المملوك قاتل الأيامى و الثكالي. حتى أن الفارق بينهما يضيع تمام. ويمّحى الفارق بين ملامح "سمارة بهجت وكيلوباترة و المرأة التي تبيع المعسّل بدرب الجماميز."[١٢]

الكلّ باطل وقبض الريح. وباطلة حياة المرء. باطلة أحلامه وطموحاته. باطل، هو الآخر، مجرد التفكير في خلاص ممكن أو محتمل. فليست الحياة نفسها سوى ثرثرة رجل مأفون مسطول عصفت المخدرات بمداركه ودوّخت حواسّه. ليست الحياه سوى ثرثرة تذروها نسائم كسلى على صفحة نهر لا يكفّ عن المضي في حركة عنيدة بلهاء لا معني لها أصلا. هذه هي الحقيقة التي تقولها الرواية و تحاكيها. وليست الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة سوى وسائل تجسّد هذه الحقيقة المروّعة على سبيل التمثيل و التخييل.

من هنا تستمد الرواية بعدها العبثيّ. ومن هنا أيضاً تستمدّ ملامحها الوجودية. غير إن الكتابة لدى نجيب محفوظ لا تستقدم النسق الغربي مجسدًا في الرواية الوجودية الغربية، بل تقوم بتأصيلها في الثقافة العربية. إنها تؤرّخ للورطة و السَقطة في آن معاً. ورطة الإنسان العربي يحتمي بالليل داخل مكان مغلق عطن، أي داخل عوامة خشبها تنهشه الأرضة و الهوام و الأبراص و الهاموش، وتتسلّى الفئران



بقضم ما أمكنها منه فيما العوّامة جاثمة بناسها على سطح نهر أسنت مياهه فاجتاحه "نبات الشوك و الزواحف و الوحوش و الذباب و البعوض" (١٣) حتى غدا "مأدبة وحشيّة للفناء." (١٤) وكفى بدلتا النيل شاهدا على وحشيّة مصير النهر ونهايته الفاجعة.(١٥)

ليست الحياة هي التي فسدت. وليست الدنيا هي التي بلغت آخرها، بل الماء نفسه هو الذي فسد حتى لا حياة، ولا رجاء أيضاً. وذاك حجم الفاجعة وحجم الورطة. ذاك وجههما البشع المروّع. هكذا يبتني النصّ ورطة الكائن في الزمن العربي، فيما هو يلحّ على أن السّقطة الفظيعة التي يحياها ليست وليدة تناقضات الراهن، بل هي نتاج لتاريخ كامل من القهر و الانتهاك و الدم المراق.

يتجلى التأصيل بالأساس في أن بنية النص ونوعيّة أحداثه ذاتها هي التي تبتني ما يقوله. وهذا الذي يقوله النص إنما هو المأزق ضاريا: لاشيء غير السقوط، السقوط و المرارات. وهذا هو قدر الإنسان في بلاد راهنها يرزح تحت ثقل تاريخها وموروثها. إن أنيس زكي وصحبه يلوذون بالعوّامة. ويختارون العيش في جنح الظلام حتى لكأنهم كائنات شبحيّة تخشى على نفسها من نور النهار . والنصّ يتعمّد اختزال حياتهم النهاريّة ولا يخبر عنها إلا في شكل إيماءات عابرة مقتضبة. ويتوسّع في وصف حياتهم الليليّة وما فيها من إقبال على الجنس و المخدرات.

وفي اللحظة التي يغادرون فيها العوّامة يتورطون في جريمة قتل. إذ حالما انطلقت بهم السيّارة لحظة خروجهم من العوّامة "دوت صرخة مروّعة" ورأى أنيس زكي "شبحاً أسود يطير في الهواء." (١٦) وتلك عاقبة الخروج من الجحر. إنها عاقبة الخروج من الظلمة إلي النور. وهي التي ستعمق حدث المطاردة وتمضي بورطة أنيس زكي إلي ذراها. إذ يصبح، منذ تلك اللحظة، مطاردا بالماضي العربي الذي يلحّ في طلبه خالعا على راهنه جميع مواصفات الكابوس، ومطاردا بحاضره الذي "توّجه قاتلا."(١٧) وعبثا يحاول أنيس زكي أن يتداوى من هول راهنه بفظاعة تاريخه. عبثا يعزّي نفسه باستحضار صورة "الحاكم بالله" الذي "كان يقتل بغير حساب" (١٨) فليس الحاضر سوى الوجه الآخر للماضي. ووحدهم الموتى، في نظره يخلدون للنوم و الراحة. لذلك يتساءل قائلا وقد بلغت محنته ذرى تفوق ما يمكن أن يتحمله البشر: "متى يرحم العقل نفسه وينام؟" (١٩)

لا يمكن لهذا النصّ إلا أن يكون طالعا من ثقافة تحيا تصدّعا تاريخيا خطيرا. لذلك توهم الكتابة بأنها تكتفي باستلهام منجزات الرواية الوجودية في الغرب وما حفلت به من تجسيد لفكرة عبثية الوجود، فيها إنما تفتتح مجراها الخاصّ وتتشكّل لتشهد على أن خسارات الإنسان العربي وفجائعه وإحباطاته ومحنه إنما هي النتاج الحتميّ لما حفل به التاريخ العربي نفسه من ويلات وشرور ودياجير. لذلك يتشكل النصّ في شكل نشيد أسود يرفع تمجيدا لليأس.

غير أن تلك القتامة الضارية يمكن أن تؤول على أنها تحمل، في حد ذاتها، الحلّ الذي تقترحه الكتابة لأزمات الراهن العربي. إذ يمكن اعتبار عملية فضح ما يتكتّم عليه التاريخ على ذلك النحو الفاجع الذي ترسمه الرواية بمثابة إلحاح على أن الإحاطة بالتناقضات التي مافتئت تصنع نكد الإنسان العربي إنما تمثّل الخطوة الأولي على درب الانعتاق باستنهاض ذلك الإنسان نفسه من ماضيه ودفعه على درب مساءلة تاريخه و التخلّص من القيم الوهميّة التي زرع بها ذلك التاريخ زرعا على أيدي الأجيال المتعاقبة التي حرصت على إعلاء الماضي، وبذلك يصبح الماضي مدانا. ولا حلّ هناك غير النظر إلى قدّام، إلى ما سيأتي.

يحمل النص في تلاوينه ما يسمح بهذا التأويل ويؤكده. ففي العديد من المواضع تتسارع هلوسات أنيس زكي. غير أن هلوساته لم تكن تداهمه طيلة الرواية في شكل أخلاط يديرها الاتفاق أو في قالب أشتات يتحكّم بها البخت، بل ظلّت تتبع نسقا صارما داخل فوضى انثيالها. ويضطلع الواقع المعيش في كل ذلك بدور المثير الذي يُسبّب تلك الهلوسات من مرقدها في ذهن أنيس زكي. فتستدعي صورة سمارة بهجت صورة كيلو باتره وتاريخها ويستدعي صورته قاتلا صورة الحاكم بأمر الله و تقتيله للناس، وصورة المدير الذي يضطهده تحفز في ذهنه صورة القائد المملوكي يتسلّى بقتل الآخرين. واستحضار صورة الحوت في العديد من المواضع لحظة يكون داخل العوّامة و تستبدّ به هلوساته هو الذي يفتح العوامة على هذا البعد الرمزيّ. إن العوّامة، بما يجري فيها، ليست سوى الشرق مصغّرا، الشرق متخبّطا في مأزقه ومحنه القادمة من بعيد.

وكان أن بلغت أزمة أنيس وصحبه ذروتها بعد أن ردتهم جريمة القتل التي تورّطوا فيها إلي الواقع فينفض المجلس الليليّ في العوامة بمشهد يعتبر الحياة مهزلة سوداء. لكنّ الرواية تنتصر للمستقبل وفق نسق بموجبه تصبح محن أنيس وصحبه بمثابة تمزّقات لابدّ منها في رحلة البحث عن التجدّد و الحياة رحلة البحث عن غد أفضل للشرق و العرب.

ففي خاتمة الرواية تسأل سمارة بهجت أنيس، قبل أن تغادر العوامة، قائلة: "الديك خطة للمستقبل؟" فيما يظلّ أنيس مستسلما لرؤاه و هلوساته فيرى الحياة في بدئها: قردا "تعلم كيف يسير على قدمين فحررّ يديه." ثم كان أنْ "هبط من جنّة القرود فوق الاشجار على ارض الغابه فقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد. وتقدم في حذر وهو يمدّ بصره إلي طريق لا نهاية له." (٢٠) وبذلك تفضح الرواية ما يتكتم عليه التاريخ. وبذلك أيضاً تظل الرواية وفيّة للرؤية الفلسفية الوجودية التي تصدر عنها، فيما هي تومئ إلي أن الخلاص مشروط بالنظر إلي قدّام و السير على الطريق نفسه، طريق الحياة الذي لا نهاية له.



المصادر و المرجع

١- نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، تونس: الدار التونسية للنشر،١٩٩٣،ص٢١.

- نجيب محفوض ، ثرثرة فوق النيل، ص ٣٧

٢- نفسه،ص ٧٤.

٣- نفسه، ص٣٧-٣٨.

٤- نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص١٢

٥- نفسه.

٦- نفسه.

٧- نفسه.

٩- نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص٨

١٠- نفسه، ص ٨٥

١١- نفسه

١٢- نفسه، ص٥٥

١٣- نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص٧٤

١٤- نفسه.

١٥- نفسه

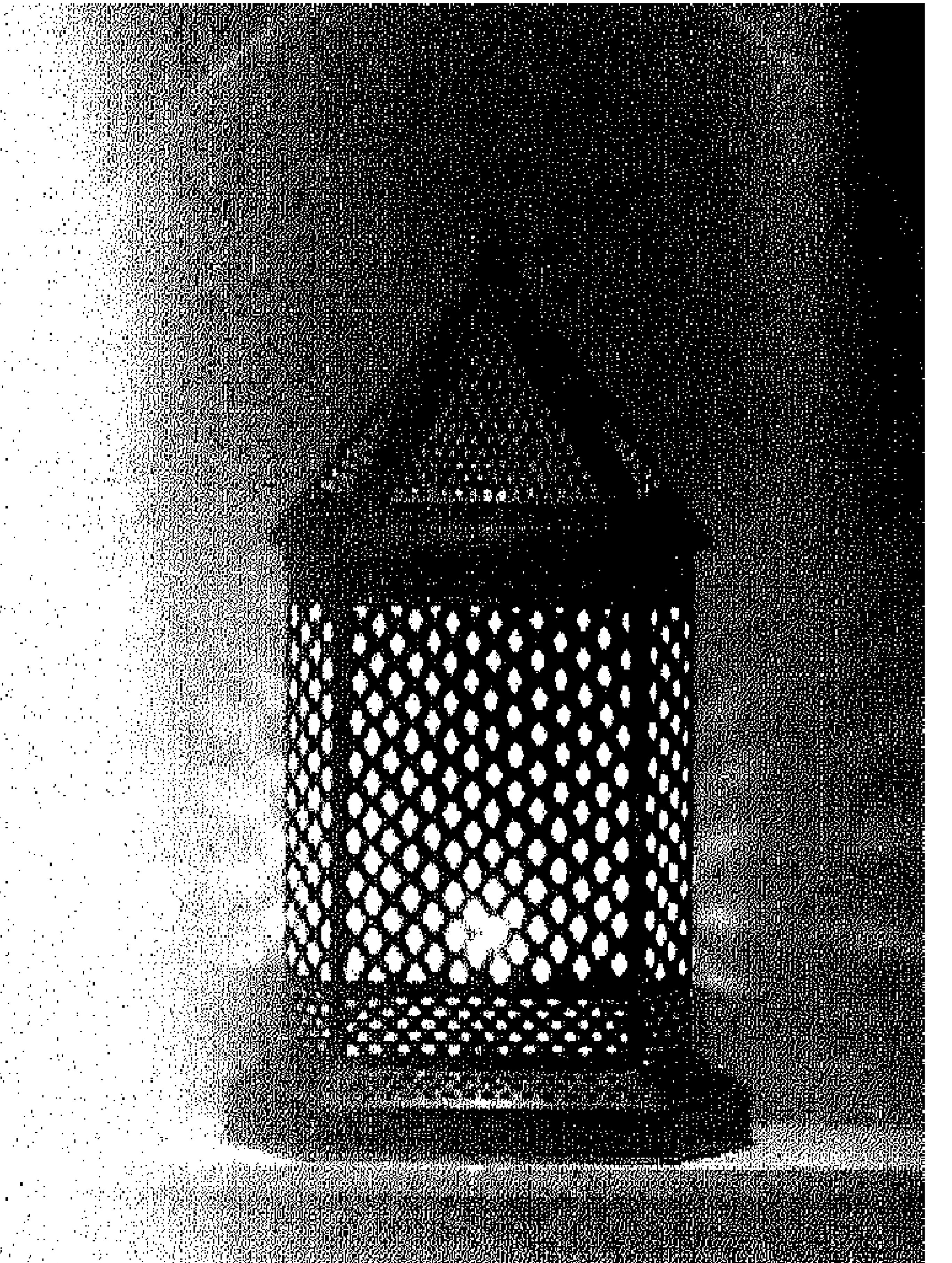
١٦- نفسه، ص ١٤١

١٧- نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل، ص١٤٧

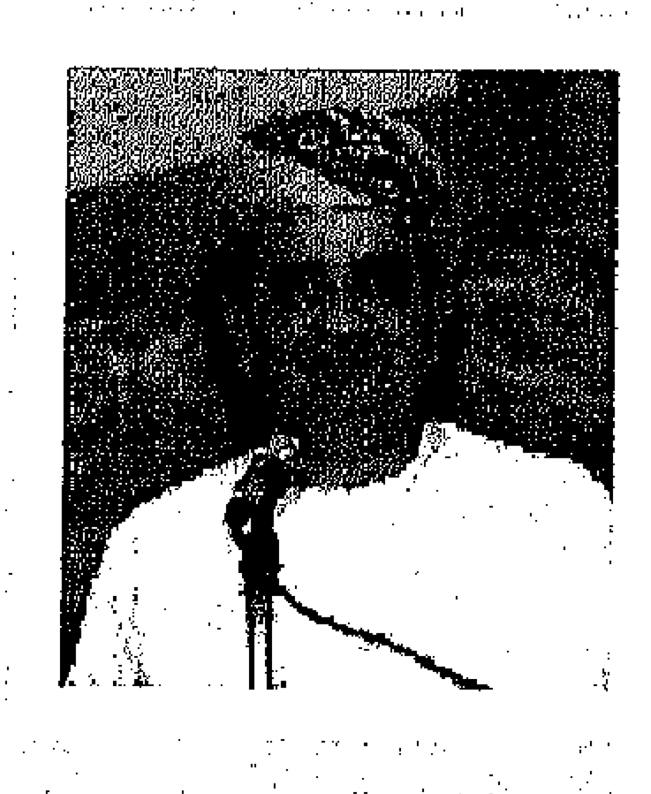
١٨- نفسه.

١٩- نفسه .

٢٠- نجيب محفوظ، ثرثرة فوق النيل/ ص ١٧٦-١٧٧



قراءة دراسية
في رواية "ثرثرة فوق النيل"
كنموذج



الدكتور / عبد الكريم جواد

سلطنة عُمان

قراءة درامية في رواية
"ثرثرة فوق النيل"

إن الدور الذي لعبه نجيب محفوظ في الرواية العربية وبشكل متواز في السينما على مدي أكثر من نصف قرن دور تأسيسي وفاعل على مختلف الأصعدة، ولعله أكثر تلك الأدوار بروزاً، من وجهة نظرنا، هو ترسيخ العديد من الظواهر الدرامية في الرواية العربية "المصرية" الأمر الذي سهل انتقال تلك الروايات إلي السينما و المسرح، وقد امتازت تلك الظواهر باطروحات ورؤى وخواص و مضامين كان له فضل بذر بذورها الأولي في عالمنا العربي والتي نمت و أينعت وأتت ثمارها فيما بعد، ومنها ما ظل شامخا في مرحلته الجنينية الأولي التي جاءت علي يديه ولم ترم الرواية و السينما اللاحقة، وربما المعاصرة أيضاً، على مجاراته في أصالته و جرأته و غور طرحه.

ستسعى هذه الورقة إلى قراءة درامية في روايات نجيب محفوظ متخذة رواية "ثرثرة فوق النيل" التي نشرت عام ١٩٦٥م لأول مره و الفيلم الذي أنتج عنها عام ١٩٧١م، كنموذج للدراسة، كما سيتطرق البحث إلى إشارات من السينما التي أنتجت عن الأعمال الروائية لنجيب محفوظ كلما تطلب الأمر ذلك حيث سيتداخل في هذا البحث مساران، المسار الأول يتتبع الظواهر الدرامية في روايات نجيب محفوظ لاسيما "نموذج البحث" وجذور تلك الظواهر في الدراما منذ نشأتها الأولي، وتطورها عبر المراحل الزمنية، و المسار الثاني يناقش الكيفية التي تعامل بها نجيب محفوظ في توظيف هذه الظواهر الرواية المعاصرة.

الظاهرة الدرامية الأولى:
التعرية الدرامية و الرؤية الاستشرافية:

عما تتحدث الرواية "ثرثرة فوق النيل" ؟ ما هي قضيتها ؟ ومن هم شخصياتها ؟الرواية تتحدث عن عوامة يلوذ بها وجوه بارزة من المجتمع، أي المجتمع المعاصر للأحداث في أواسط الستينات، وجوه من المجتمع الذي صنعته الثورة "ثورة ١٩٥٢م" ، وجوه جذورها تعود إلى أسر كانت تقبع في الظل و التجاهل التام حتى سنوات قليلة مضت ما قبل الثورة، هي اليوم تمثل الطبقة المتوسطة العريضة وواجهة المجتمع المثقفة التي أخذت الصدارة من البشوات و الإقطاع الذين كانوا محتكرين للسلطة و الثروة في العهد الملكي كما تطرح و تروج له أدبيات خطاب عهد الثورة، منهم الصحفي البارز صاحب القلم المؤثر، و الأديب الروائي المعروف، المحامي الانتهازي، و الفيلسوف المنظر لمجريات الأحداث، و الفنان السينمائي المستغل لشهرته، و الموظف الذي يأس من الروتين ومن كل ما حوله، و السيدة التي يفترض بها أن تكون قد أخذت

حقوقها كاملة فصارت ربة البيت المعاصرة، و السياسية التي فتحت أمامها كل فرص العمل فصارت تعمل مترجمة في وزارة الخارجية، و الفتاه الجامعية الطموحة. إنهم ثلة يبدون للوهلة الأولي وكأنهم حصاد موفق لما أنجزته الثورة بعد عقد و نيف على انطلاقتها الأولي، ولعل الرائي لهم ولاجتماعهم في العوامة يحسبهم قد التأم جمعهم من أجل مناظرة فكرية أو مناقشة ذهنية أو على الأقل مراجعة لبعض قضايا المجتمع أو لشؤونه الحياتية العامة. ولكن الصدمة تأتي مهولة عندما ندرك سريعاً أنهم ما جاءوا إلى العوامة إلا "ليُسطلوا" ، أي ليتعاطوا المخدرات و ليمارسوا شتى أنواع الرذيلة في كسر حاد لأخلاقيات وقيم المجتمع الذي يعيشون فيه و يتغنون بأمجاده و ما انفكوا يفاخرون بثورته التي بشرتهم بعصر جديد هم قوامه وعليهم يقع اعتماده.إنهم جاءوا ليس بقصد إثراء الفكر بل لإلغاء الفكر ولينغمسوا في ملذات، ما أنزل الله بها من سلطان، وليمارسوا هروباً جماعياً إلى حيث المجهول و الضبابي الذي يبعدهم عن مواجهة مشاكلهم وواقع حياتهم اليومية الذي يرونه، رغم كل ما تحقق لهم فيه، أنه لم يحقق لهم ما يليق بهم وهم جديرون به وما يرضي طموحاتهم ويخمد نيران أطماعهم لا سيما عندما يعقدوا المقارنة بينهم وبين آخرين من منزلتهم قد حققوا وجاهة وثروة تفوقهم بمراحل بكل السبل المشروعة و الفاسدة بحكم اقترابهم من السلطة التنفيذية.

يظل فعل التعرية سائداً لمساحة كبيرة من مطلع الرواية حتى يبدأ أول فعل للصراع الدرامي عندما تخرج المجموعة "المسطولة" في نزهة مكتظين في سيارة واحدة غير منتبهين للمارة فيصدموا فلاحا مجهولا كما في الرواية أو فتاة فلاحة شابة كما في الفيلم، ولخوفهم من التحقيق و الإجراءات المطولة لم يقفوا ولم يطلبوا الإسعاف لإنقاذه أو إنقاذها، بل لاذوا بالفرار تاركين الفتي أو الفتاة أن تواجه مصيرها التعس "الموت على الإسفلت"، وهكذا يدخل المساطيل في دوامة جديدة، من فرار إلى فرار آخر، ولكن الفرار هذه المرة ليس من مشكلة شخصية أو فكرية إلى "الكيف" بل هو فرار من جريمة واقعية و التخلي عن مسؤولية فعل زهقت من خلاله روح إنسانية بريئة. عندما أرادت المجموعة أن تتنصل من فعلتها وتبرر هذا الفرار ادعى أفراد منها أنهم أسدوا معروفاً للفلاح أو للفتاة الفلاحة لأنهم أنقذوه أو أنقذوها أبكر، من حياته أو حياتها البائسة، وأنهم إن لم يفعلوا لفعل المرض و الفقر بقسوة أشد من فعلهم فيه أو فيها "آلاف يقتلون كل يوم بلا سبب، و الدنيا بعد ذلك بخير" (الرواية صفحة ١٩٨) أما الفعل الدرامي الثاني الذي يعزز من عناصر الصراع في الرواية فهو يتمثل بظهور الصحفية الجادة "سمارة بهجت" التي لم يمنعها تحررها الفكري وممارستها للنقد الذاتي من الايمان به وبقدراته الخلاقه على تجاوز المحن ولم يمنعها تحررها ووجودها في العوامة مع شلة المساطيل من أن يكون لها إدارة في ضبط سلوكياتها لاسيما عندما تتقاطع تلك السلوكيات بشكل حاد مع أخلاقيات وقيم المجتمع، فهي دونا عن كل شلة المساطيل في العوامة تمتنع عن تعاطي المخدرات و الرذيلة وتتمسك بالأمل. حاول "المساطيل" أن يضموا الصحفية الشابة إليهم خصوصا من خلال الممثل السينمائي "رجب القاضي" الذي حاول أن

يمثل عليها دور العاشق المتيم كما يفعل عادة مع كل النساء اللواتي ينصب لهن الفخ، فيقعن في شباكه بسهولة، فينال منهن مأربه ثم يحولهن إلى أحد أفراد الشلة من المساطيل. إلا أن الصحيفة الملتزمة ظلت حالة مستعصية على الممثل النجم بل وتحولت إلى صوت ضميري مقلق محرك ودافع لليقظة خصوصاً بعد حادثة مقتل الفلاح في الرواية أو الفلاحة الشابة في الفيلم. فهي تواجه الشلة عندما يطالبون منها النسيان، "كيف ننسي ووراءنا قتيل!" (صفحة ١٩٦) ثم تصف نفسها بأنها صائرة إلى موت محقق بسبب ما حدث وأنه ثمة موت أفظع من الموت، موت يدركك وأنت حي، (الرواية صفحة ١٩٩).

إن الدراما الفاعلة منذ نشأتها وحتى لآن هي تلك الدراما القادرة على تحقيق الصدمة، وعادة ما تأتي الصدمة من المهارة العالية التي يتمتع بها الكاتب في تعرية المجتمع وفي التغلغل إلى بواطنه و خباياه لكشف المستور منه و المغيب عنه و هتك ستر الحقيقة الكامنة في وجدانه و المتوارية خلف أقنعة زائفة من التدليس و البهرجة. أي التعرية الفنية العميقة التي تسري بسلاسة من خلال الرواية أو العمل الدرامي دون خطابية أو مباشرة ممجوجة.

إن رواية "ثرثرة فوق النيل" وإن راهنت مبدئيا على اطروحات تتغلب عليها سمة الأبعاد الفكرية أكثر من حرصها على الاحتفاء بالفعل الدرامي الذي جاء متأخرا و مضافا، لاسيما في الفيلم السينمائي، من خلال حادثة الفلاحة و الصحفية الجادة، إلا أنها من خلال الحالة التي تعرضها في العوامة ومن خلال صراع الداخلي للشخصيات التي تقدمها، استطاعت أن تحقق الصدمة كأشد ما تكون الصدمة و استطاعت أن تمارس تعرية قاسية للمجتمع كأقسى ما تكون التعرية و استطاعت أن توجد الدراما على المستوي الفكري و النفسي و الإرادات المتصارعة. فالرواية تتعرض بجرأة، عز نظيرها، لنقد الثورة وهي ما زالت في أوج عنفوانها وهي بهذا قد اختطت لنفسها منهجية عكس ما كان سائدا ومهيمنا على الساحة حينها. فمما جاء على لسان أحد أبطال الرواية المساطيل "كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء و الإثراء و ليالي الأنس في المعمورة" (الرواية صفحة ٦٢). ويعتبر بعض النقاد أن فيلم "ثرثرة فوق النيل من أوائل أفلام النقد السياسي المباشر لأوضاع السياسة المعاصرة.[٢]

بل أن بعضهم يشير إلى مواجهة للكاتب الراحل "نجيب محفوظ" مع رموز السلطنة آنذاك لاسيما المشير "عبد الحكيم عامر" الذي قيل أن رفض نشر الرواية وأراد منعها لولا تدخل الرئيس جمال عبد الناصر[٣]، وإذا ما كان هذا صحيحاً فيحسب للكاتب أنه تحمل ما تحمل من أجل أن يبدع فئة الروائي وأن يبث الوعي في أهمية أن تراجع الثورة حساباتها، فإنه ليست كل الثمار التي أتت بها ثمار يانعة أو صالحة للعطاء، بل هناك خور في البيت الداخلي، لابد من التوقف عنده ولابد من التنبه له. وأن هذا الخور لا يكمن في مسيرة التنمية و البناء، بل في روح الجيل الذي رضع من ضرع الثورة وفي مآل المثقفين الذين يدينون بوجودهم أساساً لعطاءاتها و المناخات التي أوجدتها.

إن إبداع "نجيب محفوظ" في هذا السياق، في الرواية ومن ثم في الفيلم الذي أخذ عن الروية، يناظر إبداع كبار كتاب الدراما عبر التاريخ الذين نفذت رؤاهم إلى الجوهر من الأمور المصيرية. كما أنه بهذه الرواية "ثرثرة فوق النيل" التي نشرت لأول مره عام ١٩٦٥م يناظر كبار كتاب الدراما في مقدرتهم على تجاوز حلقة كشف الواقع و المستتر الآني إلى الرؤية المستقبلية أو "الرؤية الاستشرافية". فكثيرون من النقاد اليوم يرون في الرواية مدار الحديث، استشعار مبكرا بهزيمة أو "نكسة٦٧" التي ألمت بالأمة و خلفت جراحات غائرة وعطلت مسيرة التنمية، فالرواية تشير بوضوح إلى ما كان ينخر المجتمع من تحلل، وإباحية، وفساد، وطبقة مثقفة منتفعة كل الانتفاع ولكنها مازالت في طلب المزيد معطلة لمسيرة العطاء، و طبقة مثقفة متذمرة كل التذمر من كل شيء وساخطة على كل شيء وفاقدة الإيمان في كل شيء[٥]؛ بل ويحرص المؤلف في هذه الرواية أن يذكر رجالات الثورة بشعاراتهم الأولى التي تنتصر للمواطن البسيط المعدم و نموذجه الأبرز "الفلاح"، فها هم مثقفو العصر الجديد ووجهائه يدهسون "الفلاح"، "الفلاحة" ويمضون إلى حال سبيلهم بكل برودة أعصاب ولا مبالاة وثقة تامة بأن العدالة لن تقتص منهم بأي شكل من الأشكال، "الدولة منهمكة في البناء ولديها ما يشغلها عن إزعاجنا" كما جاء على لسان أحد المساطيل الممثل السينمائي "رجب" في الرواية (صفحة ٤١). الرسالة واضحة، هنالك برجوازية جديدة قد نشأت و الطبقة الفقيرة المسحوقة مازالت مسحوقة تعاني و تكبت تلك المعاناة التي تكبر وتتضخم داخليا يوما بعد يوم وآنه لابد من آن ياتي اليوم الذي تنفجر فيه تللك المعاناة و تخرج للعلن. وقد استغل الفيلم الذي أنتج عن الرواية هذا المنحنى الرمزي بشكل لافت للنظر و تم التركيز عليه عن قصد عندما ظهرت شلة المساطيل، وهم يهزؤون من الصحفية الجادة، التي دعتهم إلى الاعتراف بفعلتهم و تسليم أنفسهم للعدالة، مرددين بشكل جماعي ملؤه السخرية "إحنا اللي قتلناالفلاحة ولازم نسلم نفسنا". وهنا يمكن أن نشير أيضا أن البعض قد يرى في ذلك المنحنى قراءة مبكرة لما سيعرف فيما بعد بأحداث "ثورة الخبز". "ومن يا ترى الذي قال أن الثورات يديرها الدهاة وينفذها الشجعان ثم يكسبها الجبناء" (الرواية – صفحة ٣٠).

أن المؤلف في نهاية السرداب الطويل المظلم يحرص أيضاً على أن يوقد لنا ضوء شمعة صغيرة من خلال الصحفية الجادة "سمارة بهجت" التي ترفض الانجراف إلى عالم المساطيل بوعي تحسد عليه وعزيمة لا يفتها إغراء أو تهديد[٦].وأحيانا تسعى إلى المواجهة بخطابية مبالغة كما ظهرت في الفيلم، وبقدر ما يبدو الجانب الفكري مكتمل الصورة بالغ الوضوح في الرواية بقد ما تبدو أحداث التفعيل الدرامي كحادثه الفلاحة و الصحفية الواعية "لا سيما في الفيلم" مضافة أو على الأقل منسلخة عن النسيج العام الذي أسس لطبيعة ومناخ الأحداث الأخرى، مع ملاحظة أن هذه الاحداث في الرواية جاءت أقرب إلى طبيعة الأحداث وسياقها عنها في الفيلم. وتجدر الإشارة هنا أيضاً إلى أن صورة الفلاحة الضحية تتكرر في أعمال نجيب محفوظ بأكثر من شكل لعل من أبرزها "زهرة" في رواية "ميرامار"

الفلاحة التي تهرب من زواج جائر في بلدها لتعمل خادمة في فندق صغير "بنسيون" في المدينة فيتكالب على النيل منها الرجال المقيمون في البنسيون والذي يمثلون شرائح المجتمع المتباينة كا لإشتراكي المستغل، الإقطاعي القديم، و الرأسمالي العابث، و المناضل المهزوز الشخصية. إلا أن الفلاحة في هذه الرواية تتصدى للجميع وترفض أن تكون ضحية جسدية لهم رغم تطلعاتها إلى الارتقاء إلى مستوياتهم الاجتماعية وإصرارها على تحقيق ذلك بكل وسائل الكفاح المتاحة في العمل و التعلم، ولكنها بلا شك كانت ضحية معنوية لهم عندما رفضوها أن تكون ندا لهم في علاقة ارتباطيه متكافئة وعلنية مما اضطرها إلى التنازل عن طموحها في الرقي الاجتماعي و الاكتفاء بالارتباط برجل من مستواها طبقتها المكافحة يعمل بائعا للجرائد، كما بدا في الفيلم الذي أنتج عن الرواية، في رسالة واضحة إلى أن المجتمع مازال يكرس الطبقية بل وأن هذا التكريس يتم ويمارس فعلا رغم كل الاطروحات الموعودة، بل هو يمارس حتى من خلال الرجال الذين جلبتهم الثورة التي طالما رفعت شعار المساواة و إنصاف المحرومين من طبقات الشعب الدنيا.

الظاهرة الدرامية الثانية:
اختزال الجوقة الإغريقية في الشخصية الضميرية:

نشأت الدراما أول ما نشأت بمجموعة الجوقة من الراقصين والمغنيين والمهاجرين و المهجرين في الأعياد الدينية عند الإغريق القدماء، ثم تطورت الدراما إلى حوار للجوقه مع ممثل واحد، ثم تكاثر عدد الممثلين واتسعت رقعة الحوار بينهم في الوقت الذي انحسر فيه دور الجوقة،[7] وإن ظل يمثل فيما يمثل صوت الشعب أو الجمهور أو العامة في العرض المسرحي، كان للجوقة، ومازال في بعض العروض المسرحية المعاصرة، دور مؤثر فهي تصل بين الأحداث وتمهد لها وتعقب عليها وتحركها وتدفع بها نحو الذروة وهي تستحضر القوانين وتكرس الأعراف و تستخلص العبر بل وأحيانا تتخلى عن الحياد الدرامي وتتداخل كجزء فاعل من الحدث. ومع مراحل تطور الدراما ووصولها إلى ثقافات أخرى أثرت وتأثرت بها تطور دور الجوقة أيضاً ليأخذ عدة أشكال مغايرة لعل أبرزها الراوي الذي صار يمارس ذات المهام بشكل أو آخر، و الراوي من الظواهر المسرحية المهمة في الأدب العربي الشعبي التي طالما درست وعول عليها في التأسيس لمسرح عربي له جذور راسخة في الثقافة العربية، على أن الراوي في الدراما الحديثة لم يعد ذلك الشكل التقليدي أو مجرد صوت ثانوي أو هامشي بل هو اختلط مع الحلم و الأسطورة الكامنة في الوجدان فأصبح ضمير الفرد أو ضمير الجماعة الذي يعبر عن رغباتها وهواجسها وتطلعاتها بوعي منه كما تذهب بعض نظريات علم النفس الحديث وبغير وعي كما تذهب غيرها ويمكن العودة بهذا الصدد إلى

كتابات فرويد ويونج وأدلر وغيرهم. المذهل في رواية "ثرثرة فوق النيل" أن المؤلف استطاع أن يختزل كل ذلك في شخصية واحدة كانت هي الجوقة المرددة للعبارات و الراوي السارد للأحداث و الضمير الفردي القلق و الضمير المعبر عن سريرة الجماعة.هي شخصية تمثل الوعي الذي هو أقرب إلى التيه و اللا وعي الذي لا ينفك أن يبحث من خلال الضباب و الدخان عن الجوهر المفقود أو الحقيقة السرابية التي لا وجه لها وإن تراءت للناظر بوجوه عدة. أنها شخصية "أنيس زكي" في الرواية، الرجل ذو الأصول الريفية الذي يكاد أن ينعتق منها، الموظف المتعلم المثقف الذي كان يعول عليه أن يكون محركا للحياة العامة في المجتمع الحديث فإذا به مثالا للجمود و الروتين و الهروب المستمر من كل معضلة تواجهه، شخصية قد تبدو للوهلة الأولي حيادية بكل معني الكلمة لما تمارسه من سلبية تغيض تجاه كل أمور الحياة من حوله، فهي شخصية لا تتخذ موقفا ولا تبدي رأيا ولا تتداخل مع أحد ولا تسعي إلى شيء ولا ترجو من الدنيا إلا أن تديم عليها نعمة الهذيان و النسيان و الهيام في ملكوت الرحمن مع شلة المساطيل. لكن الشخصية في حقيقة الأمر أعمق من ذلك كثيراً كما يصف أنيس نفسه، "عيناي تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله" (الرواية – صفحة٢١)، فتدريجيا يتجلى لنا أن الهذيان الذي تمارسه الشخصية ليس هذيانا مطلقاً بل هو الهذيان الذي يعزف على وتر الأسئلة الجوهرية التي يعجز عنها البيان ويحار بشأنها المنطق. "لماذا انفصل القمر عن الأرض جاذبا وراءه الجبال؟ مَن مِن رجال الثورة الفرنسية الذي قتل في الحمام بيد امرأة جميلة؟ ... ومتى تشاجر آدم – بعد الهبوط من الجنة- مع حواء لأول مرة؟" (الرواية صفحة ٦٥). و الهذيان والأسئلة هنا لا يأتيان عن عقل واع بل عن عقل مسطول بالـ"كيف" الذي لا يكاد يصحو "أنيس" من تأثيره، فهو يعيش فيما يشبه حالة من الحلم المتداخل مع الحياة ويمارس في الهذيان طقوسا هي أقرب إلى التعبير عن الرغبات المكبوتة و الهواجس الدفينة (ثنائية الحلم/ الأسطورة)، وهو هذيان لا يمثل حالة خاصة أو مشكلة فردية فـ"أنيس" تخلص من الخاص بالعام و تجاوز المحدود نحو المطلق. أنها شخصية تضمر غير ما يبدو عليها من سلبية وهامشية التي حدت بالصحفية الجادة "سمارة بهجت" أن تصفها بأنها: "نصف مجنون... ونصف ميت، نجح في أن ينسى تماما ما يهرب منه، نسى نفسه" (الرواية صفحة ١٢٣). ولكن هل شخصية أنيس فعلا كذلك؟ أن المؤلف في نهاية الأمر هو من وضع تلك الصفات لشخصية "أنيس" على لسان الصحفية بل وربما وأراد لنا، في مرحلة ما من الرواية، أن نسلم بذلك، أن نسلم بأن "أنيس" هو حالة منتهية، مجرد جثة تملأ مساحة مهملة على خشبه المسرح، جوقة صوتها استنفذ وتلاشى، إلا أنه، أي المؤلف في مسار آخر موازٍ كان يبذر للشخصية بذورا تأسيسية مغايرة أثمرت بعد ذلك عن انقلاب موظف دراميا عند أحداث الذروة. إن "أنيس" فلاح في جذوره، فهو إذا ضمير كل الفلاحين الذين يمثلون غالبية الشعب، بل و الغالبية المحرومة، لذلك فهو لن يرضي بالظلم لأحد، وهو أقرب من غيره من الشخصيات الأخرى لأن يكون الضمير الناطق باسم الشعب، و"أنيس" هو المثقف، قارئ التاريخ و الفيلسوف و الزاهد في كل شيء،

إذا من غيره القادر على أن يصحو ضميره ويصر على "شلة المساطيل" أن يعترفوا بدهسهم للفلاح الفقير في جولتهم الليلية؟ وهكذا نرى "أنيس زكي" في هذه الرواية هو عرابها و الجوقة الحاضنة لها و الراوي السارد لأحداثها و الضمير الفردي و الجمعي المستتر و الظاهر فيها و المؤجج لأحداثها في نهاية الرواية، وشخصية في هذا السياق مفعمة بالميزات الدرامية التي تجعل منه شخصية قادرة على كسر النمطية و التجلي في مساحات الإبداع، وقد لعب تلك الشخصية في السينما الممثل الكبير "عماد حمدي" وكانت واحدة من أروع الشخصيات التي لعبها على الشاشة في حياته كما يعقب أحد الفنانين المعاصرين. و الحقيقة أن الشخصية الضميرية الحيادية تتكرر في أكثر من عمل سينمائي مأخوذ عن روايات نجيب محفوظ كشخصية "عامر وجدي" في فيلم ميرامار وشخصية "مدرس اللغة الإنجليزية المتقاعد" في فيلم "زقاق المدق".

الظاهرة الدرامية الثالثة:
فعل التطهر الفردي و الجمعي:

الدراما كانت دائما وأبدا وسيلة من وسائل التطهر الوجداني، و التطهر شعور يكتسبه القارئ أو الرائي من العمل الأدبي و الفني ليشعر بالرضا و التوازن في وجه كم من المعضلات و المآسي التي يعيشها في واقع حياته اليومية. لذا لا عجب أن يوصف التطهر بأنه واحد من أهم الوظائف التي تؤديها الدراما للمشاهد، فعلى المستوى الفردي يجد المظلوم نفسه في العمل الدرامي وقد أقتص له من الظالم وعلى المستوى الجمعي تجد الطبقة المحرومة نفسها وقد انتقمت من الطبقة النافذة المستغلة. وأروع صور التطهر هي تلك الصور التي تتسلل إلى وجدان المتلقي بشكل مضمر وغير مباشر كما فعل المؤلف في رواية "ثرثرة فوق النيل" إذ يلعب بذكاء على فعل تحقيق التطهر على أكثر من مستوى فردي وجمعي في خلفية الأحداث لا في واجهتها البينة. على المستوى الجمعي نرى أن الرواية ضمنيا تنحاز للفلاح بشكل عام باعتباره أنه هو الطبقة المحرومة من المجتمع وباسمه ولأجله قامت الثورة إلا أن الثورة جيرت فيما بعد لمصلحة طبقة من المنتفعين الذين أثروا على حساب طبقة الفلاحين التي بقيت على ما هي عليه من بؤس وحرمان وهنا ينتصر الكاتب للفلاحين بشكل جمعي بأن هؤلاء المنتفعين وإن اكتسبوا الثروة و الجاه إلا أن حياتهم بائسة ويائسة بسبب أطماعهم المريضة ونرجسيتهم المبالغ فيها، وربما هم أكثر بؤسا وشقاء من الفلاحين لذا هم يهربون من ثقل تلك الحياة إلى المخدرات والتي تقودهم بدورها إلى فقدان الإحساس الحقيقي في الحياة و السخرية من كل شيء فيها، فصاروا يعيشون العبثية ويمارسونها حتى قبل أن يستقروا على مفهوم لها على المستوى الأدبي و الفني. هم بالنتيجة لم يهنأ لم بال ولم

يستقر بهم حال بالثروة و الجاه المسلوبين من طبقة الفلاحين المحرومين، وفي هذا انتقام لهم لا يضارعه انتقام. و المؤلف هنا على المستوى الفكري وهو ينتصر أيضاً للثورة و مبادئها التي وقفت مع المحرومين باعتبار أن العلة ليست في المبادئ التي نهضت عليها الثورة وإنما في أفراد وجماعات مستغلة وصلت على ظهر الثورة ولكنهم لم يتورعوا عن إفراغ الثورة من مضامينها القيمية من الداخل وإن حافظوا على الواجهات و الشعارات. وينتصر المؤلف كذلك للفلاح على مستوى الرمز، فالفلاح الرمز، أي فلاح، تدهسه عربة البرجوازية الجديدة "شلة المساطيل"، القوى المستغلة تتكرر في أكثر من صور و الفلاح في كل الصور هو الضحية الثابتة. أما على مستوى شخصيات الرواية فالمؤلف ينتصر للفلاح أيضا من خلال شخصيتين هامتين، الأولى تتمثل في "عم عبده" الرجل العملاق القامة و المؤمن بالسليقة و الذي جاء من الريف ليبحث عن رزقه في المدينة الموعودة، فإذا بالمدينة تشترط عليه أول ما تشترط أن يحني هامته لشلة المساطيل فيشتري لهم المخدرات ويورد لهم الفتيات الساقطات، هذا ما جنته المدينة على الفلاح ولم يجنه الفلاح على أحد، بل على العكس من ذلك، رغم كل الموبقات التي تحيط بعمله يظل "عم عبده" خادم العوامة نقيا بعيدا عن أي رذيلة بل ومصليا قائما على صلاته في مواعيدها وأكثر من ذلك ينشئ مصلا على قارعة الطريق بالقرب من عوامة الرذائل ليؤم فيه المصلين من الريفيين البسطاء الذين يخدمون عوامات الأنس المنتشرة على امتداد شارع النيل. والخلاصة هنا واضحة، إن الفساد الذي يحدثه أبناء المدينة مهما كبر وعظم وتجبر لن ينال أبدا من نقاء أهل الريف المؤمنين بالسليقة. ذات المقولة تتكرر مع شخصية "أنيس زكي"، فأنيس الذي يعود بجذوره إلى الريف وإن هو تلوث بروح المدينة وصار يتعاطى المخدرات ويمارس الرذيلة إلا أنه الوحيد من شلة المساطيل الذي يصحو لديه الضمير ويطلب بل ويصر على الجميع أن يذهبوا للاعتراف بجريمة دهس الفلاح. وهكذا تبدو حالة التطهر هنا في العزاء الذي تقدمه الرواية، ضمنا، للفلاحين: إنكم أنتم الأصل و النقاء و الضمير الحي وأنه إذا ما كان لهذه الأمة من صحوة فأنتم ومن خلالكم وبكم تكون هذه الصحوة. وتنتهي الرواية بتأكيد لهذا المعني من خلال حوار متداخل ما بين الصحفية الجادة "سمارة بهجت" وهى تطرح أسئلتها الموضوعية وبين "أنيس زكي" الذي بدا وكأنه يحدث نفسه بجمل عبثية متقاطعة ثم يقبض على غصن شجرة بيد وعلى حجر بيد ويتقدم في حذر وهو يمد بصره إلى طريق لا نهاية له. (الرواية صفحة ٢٢٣).

لعله من المناسب أن نلاحظ هنا أن "نجيب محفوظ" يكرر الانتصار للفلاح و بالذات للمرأة التي من أصل ريفي وتأتي إلى المدينة الموعودة، فتمارس المدينة عليها كل أساليب الإغراء نحو الانحراف والتي قد تنقاد لها المرأة الريفية ظرفيا إلا أنها في النهاية تنتصر للقيم وصحوة الضمير بل وتكون عنصرا فاعلا في إصلاح المجتمع وخير مثال على ذلك شخصية "زهرة" في رواية "ميرمار"، وشخصية "ريري" في رواية "السمان و الخريف".



الظاهرة الدرامية الرابعة:
إبراز عنصر الوحدة الفنية:

كان "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" أول من بحث عن توصيف للفن الدرامي، وجعل من معالمه المهمة اتصافه بالوحدات الثلاثة، وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الحدث. ومن يومها و الوحدة الفنية ظاهرة مهمة من ظواهر العمل الدرامي سواء بالعمل على تثبيت تلك الوحدات الثلاث أو العمل على تكسيرها فنيا. على أي حال تبقي الوحدة الفنية ظاهرة مهمة في العمل الدرامي وأحد المقاييس التي يمكن الاعتماد عليها، حتى يومنا هذا، في تقيم العمل الدرامي. ولعل رواية "ثرثرة فوق النيل" واحدة من أكثر روايات "نجيب محفوظ" قربا للدراما، بل ونراها تحمل سمات العمل المسرحي، أكثر منها كرواية أو فيلم سينمائي، في هذا السياق، ولعل هذا ما حدا بالمؤلف أن يكرر باستمرار على لسان الصحفية "سمارة بهجت" أنها إنما تحضر إلى العوامة لتكتب مسرحية عن الشخصيات الموجودة في العوامة، ولو قلبنا الأمر لعلنا نستطيع أن نقول أن الرواية ما هي إلا المسرحية التي كتبتها "سمارة بهجت" !!!.
إن أهم وحدة تمتاز بها هذه الرواية/ المسرحية هي وحدة المكان الواقعي، الرمزي، فالعوامة هي المسرح الأساس لمعظم الأحداث وسفينة الهروب أو النجاة، كما سنتعرض لذلك لاحقا في البعد الميثولوجي، لذا نرى أن هذا العمل الفني من السهولة جدا مكانيا، أي على مستوى المكان، أن يقدم على خشبة المسرح دون أن يتطلب الأمر تعديلات كثيرة، بل ونزعم إن الشكل الذي كتبت عليه الرواية، وبسبب وحدة المكان، يجعل من إعداد الرواية للمسرح أيسر من إعدادها للسينما. فالرواية اختصرت الأماكن الواقعية لتواجد أبطال الرواية إلى تواجد واقعي رمزي على ظهر العوامة هو أقدر على تحقيق دلالاتها الجمالية و الفكرية.
وعموما فإنه من الظواهر الدرامية التي تتكرر عند "نجيب محفوظ" في العديد من رواياته هي أن يمركز الأحداث في مكان رئيس حاضن لها، فنجد ذلك واضحاً مثلا عندما يجعل "البنسيون" مركزاً للأحداث في رواية "ميرامار"، ويجعل الحارة مركزا للأحداث في رواية "زقاق المدق"[٨]، ويجعل المقهى مركزا للأحداث في "الكرنك"، ويجعل المصعد مركزاً للأحداث في فيلم "بين السماء و الأرض" وهكذا.
على أن عنصر وحدة المكان ليس هو عنصر الوحدة الفنية الوحيد الذي يحرص "نجيب محفوظ" على أن يبرزه في رواية "ثرثرة فوق النيل"، بل هو يحرص كذلك على وحدة تقريبية للزمن، ليس الزمن المسطح في بعد أوحد بل هو زمن يختصر الأزمان التي قبله وبعده ويكثف اللحظة الراهنة لتكون بعمق الزمن كله السالف منه و الآتي، إنها وحدة الزمن الفني التي تعمل لصالح الفعل الدرامي في الرواية و التي تجعل من السهولة تطبيقها مسرحيا و سينمائيا، فالزمن في الرواية زمن منضبط فنيا ليس طويلا أو فضفاضا أو خارجا عن التطويع رغم ما يتمتع به من عمق وكثافة وواقعية فنية. على صعيد آخر

يحرص المؤلف على وحدة الحدث أي الحدث الفني الرئيس، الذي بدوره أيضاً، على ذات وتيرة الزمن، حدث الأحداث، أي الحدث المختزل لمجموعة أحداث سابقة له ولمجموعة أحداث لاحقة، إنه الحدث الذي يمكن أن يبدأ مسرحياً وكذلك سينمائيا من الذروة حيث اجتماع شلة المساطيل وزيارة الصحفية لهم ومن ثم حادثة دهس الفلاح. فالحدث هو أيضا أقرب إلى الفعل الدرامي المسرحي يكاد ينفصل فصلا وهميا عما قبله وعما بعده و الشخصيات أيضاً لا نكاد نعرف عنها ظاهريا إلا بقدر ما تستوجبه الأحداث على خشبة المسرح في العوامة ولكن في حقيقة الأمر إن هذه الشخصيات تمثل نماذج حية نعايشها في حياتنا اليومية ونعرفها كل المعرفة إن لم تكن هي ذواتنا الكامنة فينا وضمائرنا المستترة خلف أقنعة الوجوه. إذا يمكن القول أن أحد مكامن قوة الدراما في رواية "ثرثرة فوق النيل" هو براعة صياغة الوحدات الفنية فيها، فيصبح مكان الرواية هو مجموعة الأمكنة، وزمان الرواية هو اختصار لكل الأزمنة، وحدث الرواية هو تكثيف لكل أحداث الحياة المعاصرة.

الظاهرة الدرامية الخامسة:
توظيف البعد الميثولوجي:

إن الدراما، باعتبار جذورها التأسيسية الأولي، ظلت تستبطن البعد الميثولوجي في كل مراحل تطورها رغم تغير أطرها وأساليبها ومناهجها و مفاهيمها. وفي المقابل ظل البعد المثيولوجي يضفي على الدراما عمقا ومسحة فكرية وجمالية حتى صار جزءا من نسيجها العام الذي تعرف به، بل هنالك من المناهج النقدية اليوم من يرى أن الرؤية النقدية للعمل الفني يجب أن تتمحور حول النموذج المثيولوجي الذي يستنبطه هذا العمل ومدى تقارب أو تعارض هذا الأنموذج معه ومن هنا يواجهنا سؤال مهم، هل يستنبط رواية "ثرثرةفوق النيل" بعدا ميثولوجيا؟ فما هو؟ وما مدى التأثير الذي يمكن أن يضفيه هذا النموذج على الرواية؟

إن فكرة العوامة الراسية على ضفاف نهر النيل تحيل الذاكرة الشعبية أو المتخيل الشعبي تلقائيا إلى "سفينة نوح" و الطوفان، فالعوامة معادل موضوعي للسفينة كوسيلة ومعادل متقاطع أو متضاد بشكل مضطرد فيما يخص الإحداث و الظروف و الهدف و الغاية. النيل الذي يحمل العوامة هادئ مياهه تسري بسلاسة ونعومة بينما كانت السفينة نوح تصارع الطوفان الغاضب الذي أنزله الله على العاصيين الذين لم يمتثلوا لأوامره، والمفارقة أكبر في الركاب و الغاية، في العوامة شلة من المنحرفين، على الأقل في المنظور السلوكي الذين يهربون من واقعهم و مجتمعهم الذي يرفض انحرافهم و انحلالهم إلى العوامة حيث الرذيلة بأنواعها بينما في سفينة نوح الركاب زوجين من كل الحيوانات بالإضافة إلى



نفر صالح من الذين طالما أوذوا من الكفار و الفاسقين في المجتمع على البر الذي غشيه الطوفان لدرجة أن نوح لم يستطيع أن يجلب حتى ابنه معه لأنه لم يكن من الصالحين. وكانت الغاية في العوامة هي الركون للملذات المحرمة بينما الغاية لركاب السفينة كانت النجاة من الغرق الذي سيطال كل المجتمع الفاسد الضال. وفي الوقت الذي نجت فيه السفينة بالقدرة الإلهية الحافظة لها، غرقت العوامة بآثام شلة المساطيل وبالجريمة التي كان لابد أن تحدث وتلف حبالها حلو أعناقهم واحدا واحداً، وقد عبر عنهم لسان حالهم "أنيس زكي" في قراءة استباقية لما سيحدث قائلا: "أوغاد، هذا يعنى أن الحياة ستمضى قبل أن تستوعب ما يمر بنا" (الرواية صفحة ٣٥). وهكذا تبدو وسيلة النجاة السفينة ومعادلها الموضوعي العوامة واحدة، إلا أن الوظيفة قد اختلفت فلم يعد هناك رهط من الصالحين المثاليين الذين يفترض أن تنجيهم السفينة، بل إن الإثم عم في البر و البحر وفي كل مكان وأن الطوفان الآتي لن يكون طوفانا بحريا بل نكسة حربية ومطالبة لإزاحة مراكز القوي الفاسدة وثورة للجياع من أجل لقمة الخبز.

على أن هذا لم يكن البعد الميثولوجي الوحيد في الرواية، فها هو المؤلف يلمح بدلالة رمزية أخرى إلى الفراعنة الذين نصبوا من أنفسهم آلهة على الشعب المغلوب يستعبدونه ويسخرونه لتحقيق مآربهم وطموحاتهم لاسيما في بناء المسلات و الأهرام، فيرد في الرواية على لسان "أنيس ذكي" الفيلسوف الساخر: " إنه لم يكن عجيبا أن يعبد المصريين فرعون و لكن العجيب أن فرعون آمن حقاً بأنه إله" (الرواية – صفحة ٢٧). فالكاتب هنا يلجأ إلى البعد الميثولوجي من جديد ليكرس إسقاطة دالة على الواقع المعاصر، ما كان يمكن أن تقال في حينها بغير الطريقة التي قالها فيها. وليدخلنا من ناحية أخرى، في متاهة السؤال، إذا كانت الأزمة أزلية بهذا البعد التاريخي الأسطوري، فهل يمكن أن تحل أو تتغير اليوم؟

هكذا تبدو لنا أن الظاهرة الدرامية بأشكالها المتعددة واضحة راسخة في البناء الفني لرواية "ثرثرة فوق النيل" التي كانت من موضع النموذج في هذه المداخلة ويقينا أنه هذه الظاهرة تتكرر في العديد من روايات "نجيب محفوظ" وفى قناعتنا أن هذه الظاهرة هي المسوغ الأول الذي أهل تلك الروايات أن تتحول إلى أفلام سينمائية قادرة على التفاعل مع الجمهور العام و المثقف على حد سواء، ومن وجهة نظرنا أيضا، أن هذه الظاهرة الدرامية كفيلة بتحويل روايات "نجيب محفوظ" إلى عروض مسرحية تتمتع بنفس القدرة على التفاعل وقد حصل ذلك جزئيا مع بعض الروايات، ولكنني أرى أن التجربة لم تأخذ مداها الكامل أو ما تستحقه من جزئيا مع بعض الروايات، ولكنني أرى أن التجربة لم تأخذ مداها الكامل أو ما تستحقه من عناية فهي مازالت تختزل عطاء غير محدود، نرى أنه على رجال المسرح أن يستثمروه ويوظفوه بما يثري الحركة المسرحية في جمهورية مصر العربية وفي عموم الوطن العربي.

المصادر و المرجع

١- "ثرثرة فوق النيل" ، نجيب محفوظ، دار القلم، بيروت- لبنان، يوليو ١٩٧٢م.

٢- "نجيب محفوظ في السينما المصرية" ، هاشم النحاس، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة – عام ١٩٩٧م ، صفحة٥٧.

٣- أنظر مقالة لرجاء النقاش منشورة على الموقع التالي على شبكة الإنترنت، تاريخ الاطلاع ٢/١٢/ ٢٠٠٦م:

http://www.alwaraq.com/core/dg/dg_honorable_allcomments?ID=2169&sort=u.publish_time&order=desc

٤- "نجيب محفوظ في السينما على الشاشة من ٤٥- ١٩٨٨" ، هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- عام ١٩٩٠م، صفحة ٣٠، ٣١.

٥- "الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة" ، جان الكسان، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما- دمشق ١٩٩٩م، صفحة ٦٦،٦٧

٦- "السينما في عالم نجيب محفوظ" ، مصطفى بيومي، مكتبة الإسكندرية- ٢٠٠٢م. صفحة ١١٥.

٧- "ايسخيلوس و التراجيديا الإغريقية" تقديم إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني- بيروت ١٩٨٠م، الطبعة الأولي، صفحة ٦٩، ٧٠

٨- لمزيد من التوسع يمكن مراجعة دراسة "تلاشي الإيديلا حول متصل الزمن/ المكان في روايات نجيب محفوظ" ، لـ حسين حمودة، في مجلة النقد الأدبي فصول، العدد ٦٩- خريف ٢٠٠٦م، الهيئة المصرية للكتاب. من صفحة ١٠٨ إلى ١٢١.

9 FRYE.Northrop.2000.Anatomy of Criticism.15th Ed.New Jersey: Princeton University Press.



قراءة في أصداء
السيرة الذاتية و البنية القصصية
قراءة في ثقافة الموت



الدكتورة / وجدان الصايغ

جمهورية العراق

قراءة في أصداء السيرة الذاتية

و البنية القصصية قراءة في ثقافة الموت الدكتورة:

هل ما نقرأه في أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ- الصادر عن مكتبة مصر، القاهرة ١٩٩٥- هو نسق سيرى أم بنية قصصية متقنة تُستجلب مناخاتها من المتخيل الإبداعي؟؟؟! ولماذا شاء نجيب محفوظ أن يسميها أصداء السيرة الذاتية وليست سيرة ذاتية؟؟ أليخرجها من دائرة المستهلك و المكرور من السيرّ - التي تتمركز حول كينونة صاحب السيرة وتسلط الضوء على محطات بعينها وتبقي في إطار اليومي و المعاش - فيبلور منها فردوسا جديدا للكتابة السيرية التي يمتزج فيها القصصي بالسيري و الشعري بالتشكيلي و الأسطوري بالصوفي و الفرداني بالجماعي ؟ ! فنكون قبالة مرايا سحرية نبصر من خلالها عذاباتنا المشتركة ومباهجنا الراجفة كما نلمح في الوقت نفسه ملامح نجيب محفوظ وحركة عينيه وهي ترقب تراجيديا الإنسان المعاصر- أنى كان- المحاصر بثقافة الشتات و النفي تارة و بثقافة الإبادة الجماعية أخرى، وحركة أنامله وهي ترصف بنية مخضلة بالنكهة المحلية تارة و بالعربية أخري بالكونية ثالثة.

- انك في هذه الأصداء تكون إزاء فصوص قصصية تستطيل لتكون قصة طويلة و تتكثف لتغدو أقاصيص تقترب في بنيتها الترميزية من تقنية قصيدة النثر الوامضة حتى لتخال أن نجيب محفوظ سعى واعيا إلى منح القصة أشكالا تدوينية منوعة عكست حرفية نجيب التي قفزت بالفن السيري و السردي إلى ذروته.

- هذه الأصداء التي يمكن أن تنفتح على تأويلات شتي يمكن أن تجد فيها ثقافة الراهن و ثقافة الحياة وثقافة الموروث وثقافة الموت وثقافة الحب، و....

- ولا أدري لماذا تلبثت كثيرا عند تقنيات نجيب القصصية في هندسة بنية قائمة على ثقافة الموت.

- الآني أواجه هذه الثقافة المطلة من بساطيل المارينز وصرير المجنزرات بشكل يومي ومبرمج فيلفح وجهي سعيرُها المتقد؟؟؟! أم لأني أعيش ثمارها المرة من يتم وخذلان بسبب انفلات الحياة من قبضة الفاتنة إلا سيرة بغداد؟! وشتان ما بين ثقافة الموت التي أشرت إليها و ثقافة الموت التي تعامل معها نجيب محفوظ هذا الهرم الثقافي و الكون الفكري، فتوضأت متونه بموهبته الفذة ورؤاه الفلسفية لتنحت صورا مدهشة للموت.



- تأمل مثلا الفصل الموسوم بـ(المعركة، ص٥٥) ولاحظ كيف جعل نجيب محفوظ من المتن القصصي بلورة سحرية نبصر من خلالها ثقافة الموت وثمارها المزوجة برائحة الدم:

(رجعت إلى الميدان بعد زيارة للمشهد الحسيني، رأيت زحاما يحدق براقصة وزمار، الزمار يعزف و الراقصة تتأود لاعبة بالعصا، والناس يصفقون، والوجوه تتألق بالسرور و النشوة، فكرت غاضبا كيف أفض الجمع، ولكن في لحظة نور رأيت في مرمي الزمن الجميع يهرولون نحو القبر، كأنهم يتسابقون حتى لم يبق منهم أحد، عند ذلك وليتهم ظهري وذهبت ...)

تعرى هذه البنية القصصية ثقافة الإرهاب وطروحاته المسخ وخطاباته البربرية المتمرسة بالتطرف و المتقشرة عن رغبة في تصفية الأخر حد إلغائه (فكرت غاضبا كيف أفض الجمع) بل أن أداة الاستدراك (لكن) قد فضحت مناخات الذات المنغلقة على عتمتها و التي تسوغ وأد الذات الإنسانية العزلاء وتحترم حرمتها في إطار تضاد حاد بين (الناس يصفقون+ و الوجوه تتألق بالسرور) و (الجميع يهرولون نحو القبر وكأنهم يتسابقون حتى لم يبق منهم أحد) ليتحول المتن برمته إلى بيان ثقافي يلامس تراجيديا الراهن المعاش ومنذ العنونة (معركة) التي سخرت من صيرورة التطرف طوفان يجتاح الأمكنة و انواتها فلا يتركها إلا هشيما تذروه الرياح. أما الهندسة التي وقف عليها هذا المشهد فهو استجلاب المحمول اللفظي (القبر) بوصفه لافتة تشير إلى تمركز الموت بمناخاته المعتمة في البنية المسكوت عنها و اشتغال المتن المنطوق به بثقافة الحياة وحركتها الدائرية التي تمظهرت في العنونة (المعركة) والخاتمة (عند ذلك وليتهم ظهري وذهبت) لتواطر رمز الموت (القبر) و الخناق عليه وتُكسر عتمته. لتنعتق بالمتن صوب مرافئ النور.

- وقد ينسج نجيب من المحكي السردي بنية شعرية تقترب في تكويناتها من قصيدة النثر الوامضة تعكس محنة الإنسان الكونية إزاء مارد الموت، تأمل ما قاله في (فيلسوف صغير جدا ص٨٤) والتي تضئ العنونة ولعه الأثير بالفلسفة:

(يطاردني الشعور بالشيخوخة رغم إرادتي وبغير دعوة. لا أدري كيف أتناسى دنو النهاية وهيمنة الوداع، تحية للعمر الطويل الذي أمضيته في الأمان والغبطة تحية لمتعة الحياة في بحر الحنان و النمو و المعرفة).

الآن يؤذن الصوت الأبدي بالرحيل، ودع دنياك الجميلة واذهب إلى المجهول، وما المجهول يا قلبي إلا الفناء. دع عنك ترهات الانتقال إلى حياة أخرى، كيف ولماذا وأي حكمة تبرر وجودها؟ أما المعقول حقا فهو ما يحزن له قلبي. الوداع أيتها الحياة التي تلقيت منها كل معني ثم انقضت مخلفة تاريخا خاليا من أي معني.

يشتغل وفقا لنسقين فا ما الأول: شعري يتمظهر من خلال تراصف الصور الشعرية التي تشحذ ذاكرة التلقي لاستدعاء وجه مالك بن الريب ونبراته الراعفة إزاء غياب الذات وفجيعة الرحيل بصياغة جديدة، و النسق الآخر فهو بنية سردية متكاملة قائمة على توحد السرد مع المونولوج، وتتمظهر في شخصية السارد التي تعكس صوت الذات المكلومة بعجلات الزمن من جانب ومن جانب آخر تعكس وجه الجنين وهو تداخل يلقي بظلاله على زمن النص الذي يضيء تارة رحلة عمر شارفت على الانطفاء وتارة يستدعي الزمن التقويمي (الشهر التاسع) ويلقي بظلاله على المكان، فثمة أمكنة الأنا الساردة وكونها الثقافي وأمكنة الجنين المتمركز في (الرحم)، وثمة الحدث المخاض الذي سيشكل عتبة بين عالمين ووفق هندسة هرمية تتقشر غلافا غلافاً لتصلك إلى المسكوت عنه المكتنز بثقافة الموت وعبر محولات دلالية تشير إليه ولا تستدعيه إلا أن المتخيل السردي قد سعى واعيا إلى أن يؤطره بترميزات الحياة (العنونة + القفل) في حركة إلتفاف تضيق الخناق عليه بغية الغائه.....

•قد تتكثف هذه البنية الثردية فتغدو ومضته ثرية تضيء مهارة نجيب محفوظ انفلات البنية القصصية صوب الشعر لترصع مناخاته فيبقى المتن المنطوق به محافظاً على مساحته التدوينية المنحازة لقصيدة النثر إلا أن المتن المسكوت عنه يبقي منحازا إلى مناخات السرد، لاحظ مثلا ما قاله على لسان الشيخ عبد ربه التائه: (خفقة قلب ص ١٥١):

(قال الشيخ عبد ربه التائه: (× هو، شيخ الطريقة، شخصية ترميزية متصوفة،وفقا لتقنية القناع، تظهر من منتصف الأصداء لتحولها إلي شذرات شعرية مكثفة تضيء جسد المتن)

ما بين كشف النقاب عن وجه العروس و إسداله على جثتها ألا لحظة مثل خفقة قلب)

أنت إزاء قصيدة وامضة اشتعلت وفقا لنسقين أحدهما منطوق به تمترس بالفضاء التدويني لقصيدة النثر ومناخاتها المكثفة المنفتحة على التشكيلي لتكون إزاء صورة بصرية خالصة تتحرك بين بياضين الأول رامز للبهجة و الميلاد (عروس) و الآخر (الكفن) الذي يحيل إلى الموت الذي بقي متمرسا بالنص الغائب، و النسق الآخر مسكوت عنه احتشدت فيه عناصر القصة من أنوثة تسيدت على مسرح النص (عروس) وحركة الزمن المحمومة التي تكورت في (خفقة قلب) التي تلخص جوهر الوجود الإنساني، والتي اخفت تحت أستارها أمكنة متحركة بين أقصى النور و العتمة وأحداثا محمومة. أما هندسة المشهد فقائمة على فكرة الحياة بعنفوانها تؤطر الموت الذي بقي حبيس المتن المسكوت عنه، و أضاءه أحد محمولاته (جثتها) لتضيق الخناق عليه وتمحقه فمن خفقة قلب (العنونة) إلى خفقة قلب (الخاتمة).

• وقد تضيء شذرة الموت مناخات ميثولوجية تعكس حركة أنامل نجيب محفوظ وهي تعيد صياغة الترميزات الأسطورية وخلق بنية تنصهر فيها انشغالات الذات لحظة صياغة النص، تأمل مثلا الفص الموسوم بـ (همسة عند الفجر، ص٤٧) ولاحظ كيف استدرج المتخيل السردي طائر الفينيق ليمنح الأنا الساردة وعمره وانتقاداته:

(في مرحلة حاسمة من العمر عندما تسنم بي الحب ذروة الحيرة و الشوق همس في أذني صوت عند الفجر:

-هنيئا فقد حم الوداع

(وأغمضت عيني من التأثر، فرأيت جنازتي تسير وأنا في مقدمها أسير حاملا كأسا كبيرة مترعة برحيق الحياة.)

أنت بالضرورة إزاء فينيق جديد ينبعث من رماد الجسد (رأيت جنازتي) ليحلق مزهوا في افق الخلود (أسير حاملا كأسا كبيرة مترعة برحيق الحياة) زد على ذلك أن الهندسة التي قام عليها المحكي السردي فقد اطت نجيب بوعي جمالي ومكابدة دلالية الوجه المعتم للغياب الجسدي (جنازتي) بلفافة الحياة التي تتحرك في مستهل النص على هيئة حياة حسية وزمنا مترعا بالانبلاج (همسة عند الفجر) وفي خاتمته حياة معنوية قرينة الخلود (كأسا مترعة برحيق الحياة) ليخلق قلادة تلف رمز الموت وتمحقه.

ومثل هذا الاستدعاء الأسطوري ينسحب على النص المرسوم (ربة البيت ص٩٦) الذي يستدعي وجه جلجامش الذي ارعبته ثقافة الموت التي سلبته صديقه انكيدو وحواره المحموم صاحبه الحانة التي انكرت عليه رحلته الخائبة بحثا عن إكسير الخلود حين قالت له زاجرة ومعنفة: (إلى أين تسعى يا جلجامش؟ إن الحياة التي تبغي لن تجد.... والموت قدر البشرية....) (أما أنت يا جلجامش فليكن كرشُك مليئاً على الدوام وكن فرحاً مبتهجاً نهار مساء، و أقم الأفراح في كل إيامك، وأرقص والعب مساء نهار وأجعل ثيابك نظيفة وأغسل رأسك وأستحم في الماء ودلل الصغير الذي يمسك بيدك وأفرح الزوجة التي (في بيتك) فهذا هو تصيب البشرية لتكون إزاء جلجامش معاصر ينأى بنفسه عن عبثية الوجهة الخاسرة ويحسم أمره منذ البدء فيبادر ربة البيت التي هي وجه أخر معاصر للأنوثة التي أطلت من بين الرقم الطينية ليمنحها خلاصة تجربته، لاحظ الأتي:

(يا ربة البيت اصحي، صلي ثم ابسطي يديك بالدعاء.جهزي الفطور وادعي إلى المائدة رجلك و أولادك. ١- ليكن كرشُك مليئاً على الدوام وكن فرحاً مبتهجاً مساء نهارا.



عاوني الصغار على تنظيف أنفسهم وكشري لمن يركن إلى الكسل. دلل الصغير الذي تمسك بيدك

اكنسي بيتك ورتبيه وتسلي بترديد أغنية. ألعب مساء ونهارا وأجعل ثيابك لطيفة

سوف يجمعهم الحظ السعيد حول مائدة العشاء إذا سمح الدهر.

اغتسلي ومشطي شعرك وغيري ملابسك وبخري غرفة النوم.أغسل رأسك واستحم بالماء وأفرح الزوجة التي في بيتك.

قد شهد اليوم ما يستحق الشكر و الحمد.

تذكري ذلك إذا جاء اليوم الذي يتفرق فيه الجميع كل إلى سكنه.«فهذا هو نصيب البشرية

واليوم الذي لا تجد هذه الذكريات من يتذكرها.)

أنت بالضرورة إزاء وصية طريفة تهيمن ثقافة الحياة على النص المنطوق به وثقافة الموت الملبدة بالفتك و المتمركزة في المتن الغائب.

وخلاصة القول، فإن المتخيل الإبداعي لنجيب محفوظ في أصداء السيرة قد اشتغل وفقا لهندسة جمالية باذخة الدلالة لم يستطيع الموت أن يهيمن فيها على النص المنطوق و إنما أبقاه نجيب محفوظ حبيس المتن الغائب وتحركت أنامله لتكسر رموز الموت المكتنزة بالفناء الجسدي باستجلابها رموز الحياة بعنفوانها التي بقيت معتلية مساحة النص المنطوق به طارحا بين التلقي فاكهة ثقافته الواسعة، إذا كان نجيب محفوظ قد حقق الموت التراجيدي بغيابه الجسدي فانه حاز على إكسير الحياة حين هتك ثقافة الموت و امتلك الزمن باعتلائه عرش الإبداع الخالد.



رئيس دولة الرواية العربية نجيب محفوظ...
الساحر الذي أهداني شهعة



محمد بن سيف الرحبي

سلطنة عُمان

رئيس دولة الرواية العربية

نجيب محفوظ... الساحر الذي أهداني شمعة

لا يحتاج نجيب محفوظ إلى مرثية مني...

ولا يحتاج تراثه الفكري و الأدبي إلي شهادة اكتبها، أقف هذا اليوم ليس للتباكي على قامة أدبية اختارها الموت كعادته فغيبها بعيدا عن أعيننا، وعن عالمنا الحي، حيث لا يبقي أحد في أبدية الخلود، لكن هذا الموت يقف عاجزا أمام خلود التاريخ..

هذا النجيب الخالد انحاز إلى الحياة دوما، فوجد في مفكرته نحو ٩٥ عاما، فعاش عمرا طويلا يتنفس بيننا، وسيعش تراثه عمرا أطول نتنفسه نحن الأحياء وأن كان صاحبه يعيش في عالم آخر، يبدو نجيب محفوظ هناك كأنه يكتب رواية جديدة، كأن لعبة الرواية تطارده فتجعله يقبل على الكابة عن مجهول في ذلك المجهول الذي يعيشه، أو يعيش فيه..

أعود إلي نقطة البدء....

إلى نجيب محفوظ، بما لا يحتاجه إلي ندب فكرى (إن جاز التعبير) أو إلى رثاء احتفالي نقوله عنه، هو المقتدر على ادهاشنا، هو المتسلل إلي حاراتنا و يومياتنا، هو المخترق بكيفية ما للحظتنا الكتابية.

لا أرثي نجيب محفوظ، ولكني أقص عليكم لقائي به، وسأروي تفاصيل تلك الالتماعة التي قربتني بعالم لا يجيده إلا نجيب محفوظ، وبين قصي و روايتي تفاصيل صغيرة تندس في حروفي كلما حاولت أن أكتب عن شخصيات تعيش بيننا، تشاركنا تنفس ذات الهواء، و تسير على نفس الدروب معنا، وتجلس على أي مقهى تشرب الشاي بالحليب ذو الخمسين بيسة، وإذا ذهب بها الموت، سنبكيها لأننا عشنا فيها بكيفية أو بأخرى ...

تأخر لقائي بالقاهرة حتى منتصف التسعينيات، ولكني تنفستها في روايات نجيب محفوظ، تباغتني بصورة ما كلمات أمين مكتبة إحدى الكليات حينما أرد إليه رواية لنجيب محفوظ في اليوم التالي لاستعارتها، سألني حينها إن كنت أقرأ ما أستعيره من روايات أم أنني أتصفح أول الصفحات وأمل من الباقي؟ لم يصدقني، ولذا فقد غادرت الكلية غير مأسوف على تاريخي الدراسي متتبعا الكلمة التي ألقت بي إلي العمل الصحفي، كأني صرت أعرف نجيب محفوظ أكثر، في زيارتي الأولي للقاهرة كان لابد من خان الخليلي، كان رفيقي هذا النجيب، كأني أشاهده في قهوة الفيشاوي يتأمل البشر من حوله يصنع شخصيات روايته منهم، فتأتي الرواية واقعا، ويصير الواقع رواية، أحسست بها ذات الوجوه الذي كتبها نجيب محفوظ في رواياته، سرت إلي الجمالية وبت بالقرب من أطلالها ليلتين، رأيت شخصياته تسير

بعيدا عن الورق هذه المرة، رأيت الصبي الفقير، رأيت المرأة بالملاءة اللف، رأيت أحمد عبد الجواد يعود إلي بيته ليكون سي السيد، ورأيت ملامح الناس الذين كتبهم نجيب محفوظ، اقتربت أعماله من الناس، فصارت الملايين ترى نفسها كشخصيات حقيقية تعصرها الحياة فلا يعودون يفرقون بين رواية الواقع، وواقع الرواية.

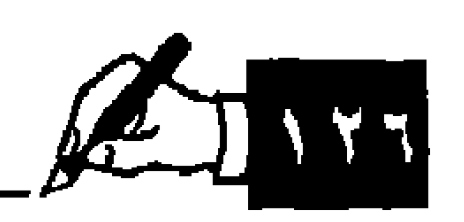
يقول عنه الناقد فاروق عبد القادر إن محفوظ قدم لونا من التأريخ الفني لأهم نقاط التحول في مصر المعاصرة من مجيء الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١) إلى اغتيال الرئيس الراحل أنور السادات (١٩٨١)، مؤكدا أن هذا التاريخ لا يروى من خلال وقائع جافة بل نسيجه شخصيات من لحم ودم ومشاعر.

منذ أن شيعته مصر إلي مثواه الأخير على الحياة الدنيا، و الحياة الثقافية في العالم العربي مشغولة بالحديث عن نجيب محفوظ، تذكروه كثيرا حينما فاز بجائزة نوبل، وتذكروه أكثر حينما مات، كأنما الموت جائزة أيضا، إنما هي حياة أخرى لأعمال هذا النجيب، انبعاث آخر سيحتاج إلى زمن طويل لإدراك عوالمه، فهو متنبي الرواية، مالئ الدنيا وشاغل الناس، فكانت روايات نجيب محفوظ كتابة عميقة عن حياة الناس و مشاغلهم.

أحاول جاهد أن لا أقع في فخ الكتابة عن نجيب محفوظ وتحليله روائيا وفنيا، لا أضيف شيئا إلى ما قيل وسيقال، أقف على هذا المنبر لأقص حكايتي كما قلت لكم بداية...

للمرة الأولي تعرفت على نجيب محفوظ روائيا في تلك المكتبة التي تحدثت عنها، لكنها كانت قراءة مراهقة لم تفتش كثيرا في تفاصيل ما بعد الحكاية...

بدأت لحظة القراءة الأعمق حين تعرفت عليه في سوق الجمعة، وجدت مجموعة من الروايات القديمة تباع بمائة بيسة للرواية الواحدة، وكانت بينها روايات دار الهلال المعروفة، وبينهما ميرامار، قادتني هذه الرواية إلى شيئين: الندم على تفريطي في شراء كل تلك الكمية من الروايات، وإلي البحث عن الثلاثية التي بحثت عنها حتى وجدت أجزاءها، منذ عشرين عاما، ولا زالت العراقة تفوح من روايات نجيب محفوظ التي اشتريتها في ذلك العام، كنت أكتب أسمي على كل رواية كعلامة على التملك، استعارها كثيرون، لكنها قادتني إلي عالم لا أستطيع أن اسميه سوي بسحر الواقع، ولأنني من هواة الإعجاب بكل ما هو أجنبي قلنا عن ماركيز أنه يكتب الواقعية السحرية، ترى أي واقعية سحرية وضعها نجيب محفوظ؟ إنها الدهشة العميقة، هي أن تقرأ الواقع فترى فيه لفرط سحره نفسك وجيرانك وأقاربك، يمشون على الأوراق، هي حكايتهم وليست هي، تطوف كالخيال على واقعهم، ويطوف واقعهم حولهم كخيال شفاف، يرى ولا يرى، كالهواء الساخن، يحرقنا رغم أننا لا نراه، أو يكون كالصفعه تلتصق بالوجه، تبقي بعدها حرقة الأهانة للروح، ولسعة الألم للجسد.



أدين نجيب محفوظ أنه جعلني أكتب قصة قصيرة، في مرات لا تحصي أعاد إلي الثقة في جدوى ما أكتب، والخروج مما كتبت، في بداية عهدي بالكتابة(وربما لا زالت مستمرة) كتبت عن نفسي، أثارني الغرور للكتابة عن تجلياتي الخاصة، عن الحب والكراهية و الكآبة و الحزن، استغرقتني سنوات، لكن سحرية الواقع لنجيب محفوظ عرفتني على أشكال أخرى من التناول القصصي، حيث حياة الناس أكثر دهشة فالكتابة هي الحياة، والحياة ليست ذواتنا فقط، بل هي النظر إلي ما وراء نافذة الذات، هناك واقع يستحق التأمل و الرصد و التوثيق..عرفت القاهرة وحارتها قبل أن أراها، كان ذلك عبر خان الخليلي و القاهرة الجديدة و الثلاثية و ميرامار و الحرافيش، رأيت الناس كيف يعيشون، وكيف مرت التحولات التاريخية فوق أرواحهم فكوت بلهيبها فئات من المجتمع دفعت الثمن، ورفعت تلك التحولات فئات أخري لتكون متصرفة ومتنفذه بالأرواح و الأجساد. تلك إذن هي الكتابة، هي التاريخ، هي الاندفاع نحو مفاصله وتفاصيله، هي تسجيل حياة الناس بحرفية بالغة العذوبة، هي رصد العذاب البشري و تناقضاته و إرهاصاته، فكنت أقرأ سرياليات كتبت بالأحرف فلا أخرج منها سوى بطلاسم تزيد من طلاسم داخلي، وأقرأ نجيب محفوظ فاراها الشعلة التي أرى فيها داخلي مندمجا مع دواخل الناس، قرأت وبتلك اللغة التي ينشرها قريبة من كل الناس، بعيد عن الفذلكة و الغيبوبة اللغوية التي يدخل إليها القارئ ولا يخرج منها بفائدة، ربما يجد لديه بعض الغرور أنه قرأ لسين من الناس موهما نفسه أنه فهم. وجدت في نجيب محفوظ القنديل الذي يضئ الجوانب المعتمة في ذاتي، محاولة إشعال شمعة مهما بلغ صغرها لرؤية الأخر، وحياة كل كاتب هي جزء صغير جدا من حياة الناس، الكتابة عن حياة الناس"الغلابة" منحته نوبل، فحطت العالمية على باب دار نجيب محفوظ حيث بقي في وطن يغرد داخل السرب، ولم يغوه حلم الطيران بعيداً عن رائحة الناس وحارات مصر القديم ليحقق المنجز العالمي الذي سعى إليه الكثيرون، منحته نوبل جائزتها الأدبية عام ١٩٨٨ عن أربعة من أعماله التي تحمل أسماء حارات في حي الجمالية التي ولد فيها الروائي الرائع، عن الثلاثية: بين القصرين و قصر الشوق و السكرية، إضافة إلي رواية أولاد حارتنا. أسوق هذه الجزئية لأنني تعلمت منها درساً آخر، درس الأدب هي أن لا نفكر بالجوائز قدر تفكيرنا في عمق ما نكتب، وأن نقدم الفكرة مغطاة بقالب جميل وحساس من اللغة، شخصيات روائية كثيرة تسكن مقابل باب بيتنا ونلتقيها في سوق القرية وتجلس أمام الدكان بعض الظهيرة وتقف في الشمس انتظاراً لوظيفة، شخصيات متعددة ومغرية بالكتابة عنها، تلك الكتابة التي تفرق بين نقل الواقع وبين رسم الواقع، الكاتب فنان تشكيلي يجيد إبداع المشاهد عبر الكلمات. لسبب من الظروف الحياة كان درب القراءة أسهل من مشاهدة الأفلام، لكن لذلك سحراً عظيم، شعرت به حين طلت على حياتنا الشاشة الصغيرة، وجاءت إلينا بما أنتجته الشاشة الكبيرة من منتجات الفن السابع، تابعت بدهشة تلك الشخصيات العادية التي أدهشنا نجيب محفوظ بها، كما مدهش أن ترى السخصات تتحرك كحقيقة بعد أن قرأتها على الورق كخيال روائي، تعاطفت مع سعيد مهران المطاردة فقد أحسست حينها أنني اعرفه منذ سنوات، أي

منذ قراءتي لرواية اللص والكلاب، فالروائي مبهر في تجسيد الشخصيات وتقديمها ببعدها الإنساني، فسعيد مهران ليس مجرما لأنه اختار ذلك، بل دفعته ظروف قد تكون معاشة بالنسبة لكثيرين حولنا، تعاطفت مع المجرم لسبب من ذلك البعد الإنساني، فالظروف هي التي تساهم في تحديد مصائر البشر، أما من القطط السمان، أو من الفئران الجائعة، ربما ستكون ذئاباً متوحشة تغدر وتفترس..

في بداية ونهاية كانت الشخصيات في غاية القرب مني، عائلة تكافح الفقر كما هو شأن "الغلابة" فيتجه كل واحد منها إلى اتجاه، تنفق الأخت من شقاء جسدها الواقع تحت أنياب الذئاب على أخواتها، لحظة المواجهة كانت بين الأخ/ضابط الشرطة والأخت/المومس، وكان جسر على النيل الطريق الأخير للهرب من الحياة.

شدتني لغة محفوظ الروائية، لم يتعال بها علي كقارئ، فالشخصيات اعرفها، واللغة استوعبها، لغة كالعطر تنثال في حوارات متأملة ولغة فلسفية تقترب من الشعر وما هي بالقصيدة، فيها روح الشاعر وحكمة الفيلسوف، حتى وهو يدخل اشد البيوت فقراً كانت اللغة ثرية بمشاهدها، فكانت الناس ثروته الدائمة، بالحب تواصل معهم وبالحب كتب عنهم، لم ينتقم يوماً من مجتمعه لأنه على خلاف معه أو شعر مرة بمرارة القطيعة وفظاعة الهزيمة، كان عاشقاً مختلفاً، يقول في مقابلة له مع المسرحي الراحل الفريج فرج يصف ناسه : "المصريون لطاف و أهل مودة، يحبون الحياة ويعشقون مسراتها، وبخاصة المسرّات الحسية، وفيهم من طبيعة النمل، ذلك هو دأب الواحد منهم.. وحتى لو لم تكن همته عالية، إلا أنها همة متصلة باستمرار..تثمر في النهاية عملاً ضخماً، ومن صفات المصريين العجيبة انهم تمرسوا بالاستبداد.. وهم من أقوى الناس على كراهيته وعلى الصبر عليه. إنهم يتحملونه كما يتحمل الشخص مرضاً مزمناً لا يحبه ولكنه يصبر عليه. يخيّل لي انهم من اكثر شعوب العالم إحساساً بالحاكم. وسبب ذلك أن الحاكم كان له دائما وفي كل العصور اثر في كل تفاصيل حياتهم اليومية".

كانت شخصياته تثور وحدها معبرة عن نقد قاس لأوضاع المجتمع وظروف الناس، انطق أبطال رواياته بها، علمني أن الرؤيه التي لا أستطيع قولها في مقالة دع بطل القصة يقولها، والشخصيات التي لا يمكن رصدها في فكرة مقال، ستقوم القصة بتحقيقها أدبياً ولي حق الإضافة فيها وتعديلها..

وفي رصد سريع يمكن استشفاف ذلك من مجموعة شخصيات قدمها محفوظ تصرخ في وجه المجتمع، لكنه الصراخ الداعي للتغيير:

يقول عامر وجدي بطل رواية ميرامار: لقد سلبت الثورة البعض أموالهم وسلبت الجميع حرياتهم.

وحسني علام أحد شخصيات نفس الرواية فيقول: إني أتبرأ منكم!.. أتبرأ منكم يا فئات العصور البالية.



وفي المرايا فتأتي هذه الكلمات على لسان الشخصية المدعاة عبد الرحمن شعبان: أتعرف ما هي اكبر نعمة أغدقت علينا؟ هي الاستعمار الأوروبي، وسوف تحتفل الأجيال القادمة بذكراه كما تحتفلون بمولد النبي.

،تعلمت من محفوظ وضوح الفكرة، ثباتها، اللغة عامل آخر يجب أن لا يطغى على حركة المكونات الأدبية، وضوح الشخصيات يعمل على السير بثبات داخل بنية النص الأدبي، الفكرة المرتبكة ستسير سيرا مرتبكا يؤثر على الشخصيات والبنية العامة للنص، وبعدها وصولا إلى القارئ الذي سيدرك بالضرورة أي اهتزاز بنيت عليه الأشياء، تعلمت أن اللغة ليست كل شيء وان الفكرة أيضا ليست الهدف المباشر، هناك علاقة جمالية بين البعدين، تماما كما هى علاقة العروس الجميلة بفستانها الجميل، لا يمكن أن تحدث لحظة الدهشة إذا أخل إحداهما بجمالية الآخر.

هي اللغة البسيطة التي تحقق التواصل مع الشخصيات دون حذلقة متوهمة يستعرض فيها الكاتب مهارته اللغوية، كثيرون يدخلوننا في ضبابيات الأشياء: الشخصية و الفكرة و اللغة، أما محفوظ فهو درس قائم على الأجيال أن تأخذ منه، هو ليس حالة متفردة الأدب العالمي، وجدت في كتاب أمريكا اللاتينية تلك العلاقة العظيمة بين الفكرة و اللغة، لكن محفوظ العربي أدهشنا بفنه الذي سجله في الأدب العربي كواحد من رواده العظام الذين جعلوا من الرواية العربية فناً أدبياً يقترب من كونه ديوان العرب..في حداثة عصرهم.

لم يترفع نجيب عن العامية، أسعى إلى حلم كتابة الرواية ممزوجة بلغة عامية، ستأتي أجيال بعدنا لن تعرف ما هي اللهجة التي نتكلم بها..

تعلمت من نجيب محفوظ كيف يمكن للكاتب أن ينتقد دون أن يجرح، أن لا يحقد على المجتمع لأي سبب، وعبر مراحل حياة محفوظ كانت الحياة المصرية مثقلة برياح التغيرات السياسية و الاجتماعية.. وما بين هاتين المفردتين من تقاطعات تمس اتجاهات فكرية وثقافية ودينية، فعرضت روايات نجيب محفوظ وتعرضت لقضايا بالغة العمق في المجتمع المصري، وسائر المجتمعات العربية التي عصفت بها رياح التخلف و الأمراض وعصور الظلام الفكري.

لم يعرف عن محفوظ أنه كاتب جنس لكنه تناول هذه الفكرة في عدد من أعماله، فحتى حين يتحدث عن الشخصية المأزومة جنسياً كان تعبيراً عن حالة العجز في المجتمع حوله، ولم تخل رواية له من محاولة قتل الحالة الاجتماعية و السياسية للانبعاث مرة أخرى بما يليق بمكانة المجتمع وتدرجه الحضاري، كان صادماً، ومجسداً لحالات المجتمع، فئات تغوص في وحل الفقر والتخلف و المرض، وفئة تصعد على جثث "الغلابة"، أتذكر ذلك الضابط الذي أنتقل إلى مجتمع الصفوة ليتكتشف أن تلك النجمات التي علقها على كتفه هي جهد أخته الخياطة/ العاهرة.

الجنس و السياسة وعالم العاهرات والشحاذين و اللصوص و السياسيين ورجال الدين. وهذا أن دل على شيء إنما يدل على إنسان يمتلك حرية مع الذات لا تحدها حدود. ويمتلك واقعية في تقويم تخلف الإنسان الذي يكتب إليه. لم يعترض محفوظ على قرار الأزهر في منع روايته "أولاد حارتنا"، كونه يدرك شساعة ذلك التخلف، ومحدودية الفرد في الوقوف بوجهه. كما تقبّل طعنه في الرقبة من قبل أصولي جاهل بروح متسامحه، وهو يعرف جيداً أن ذلك المهووس لم يقرأ كتبه إطلاقاً.

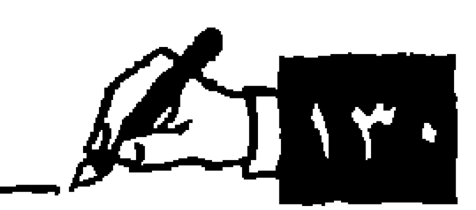
كم سنجد مثل نجيب محفوظ؟ هذا الراصد لحركة الإنسان من حوله عبر عقود من السنوات، من أين لنا مرة أخرى بكاتب يرسم خارطة الإنسان من حولنا وسيره في تعرجات الحياة، رجل حمل سنوات طويلاً على ظهره وحمل على كتفه ثقل الثورات و التغيرات و الدموع، رجل حارب الجهل و التخلف بالإبداع، رجل عرفنا على حارته المصرية دون أن نراها، و أدخلنا إلى مجتمعه دون أن نعيشه، كتب لنا عن الشحاذين و الجزارين و البغايا و الجنس و المخدرات وغيرها مما لقطه من قاع المجتمع، دون أن يخدش الحياء، لأن اللغة كانت متقنة و ثابتة، رجل قارب السياسة وقارع السياسيين، لكنه الحكيم متقن لكلمته، عبر الـ٣٥ رواية و الـ١٥ مجموعة قصصية لم يغب الهاجس السياسي كثيراً عن نجيب محفوظ، بكيفية ما كان حاضرة، فأي قضية اجتماعية أو فكرية أو جنسية تعود إلى حركة التغيرات في الهرم السياسي.

هذا الزاهد في الحياة علمنا أن الأدب التزام، نحو الذات أو نحو القضية، هو الرجل رب العائلة الذي عاش بسيطاً رغم أن المجد كان يسير بين يديه لو اختار السير فيه، إن حياته إدانة واضحة لكل مثقف عربي اختار حياة التشرد والصعلكة و اللاالتزام وسار موهوما بأنه يسكنه هاجس الإبداع، درس مجاني لكل مثقف عربي ظن أن المجد في الكتابة بعيدا عن هموم الناس من حوله، مؤكد أن هذا المثقف لن يجد الإنسان الذي سيكتب عنه جالس في بار أو مقهى يشرب الكباتشيو والقهوة الأمريكية، أو يضع رجلا على رجل وراء طاولة فخمة فاردا كرشه يثقل كرسيه الأنيق بجسده.

لنا حق التعلم من هذا العملاق ما نحتاجه كمجربين في فن الكتابة:

الإصرار على الكتابة مهما بلغت حدة الرفض، نجيب محفوظ قاوم آثار مقولة عباس العقاد حين قال بأن بيتاً واحداث من الشعر يزن ما لا يحصى من القصص، فلم يفت ذلك شيئاً من عضد نجيب محفوظ الذي آمن بالفن الإبداعي الذي بين يديه.

قال سيد قطب إن محفوظ هو أمل هذا الفن الجديد، وأدهشته رواية كفاح طيبة عام ١٩٤٤ فقال عنها: "لو كان لي من الأمر شيء لجعلت هذه القصة (كفاح طيبة) في يد كل فتى وفتاة ولطبعتها ووزعتها على كل بيت بالمجان ولأقمت لصاحبها الذي لا اعرفه حفلة من حفلات التكريم التي لا عداد لها من مصر.. للمستحقين وغير المستحقين."



وقال عنه لويس عوض: " ما عرفت كاتباً رضي عنه اليمين والوسط واليسار ورضي عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ. فنجيب محفوظ قد غدا في بلادنا مؤسسة ادبية وفنية مستقرة قائمة وشامخة. والأغرب من هذا أن هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب بل هي مؤسسة شعبية أيضا يتحدث عنها بمحض الاختيار في المقهى والبيت وفي نوادي المتأدبين و البسطاء."

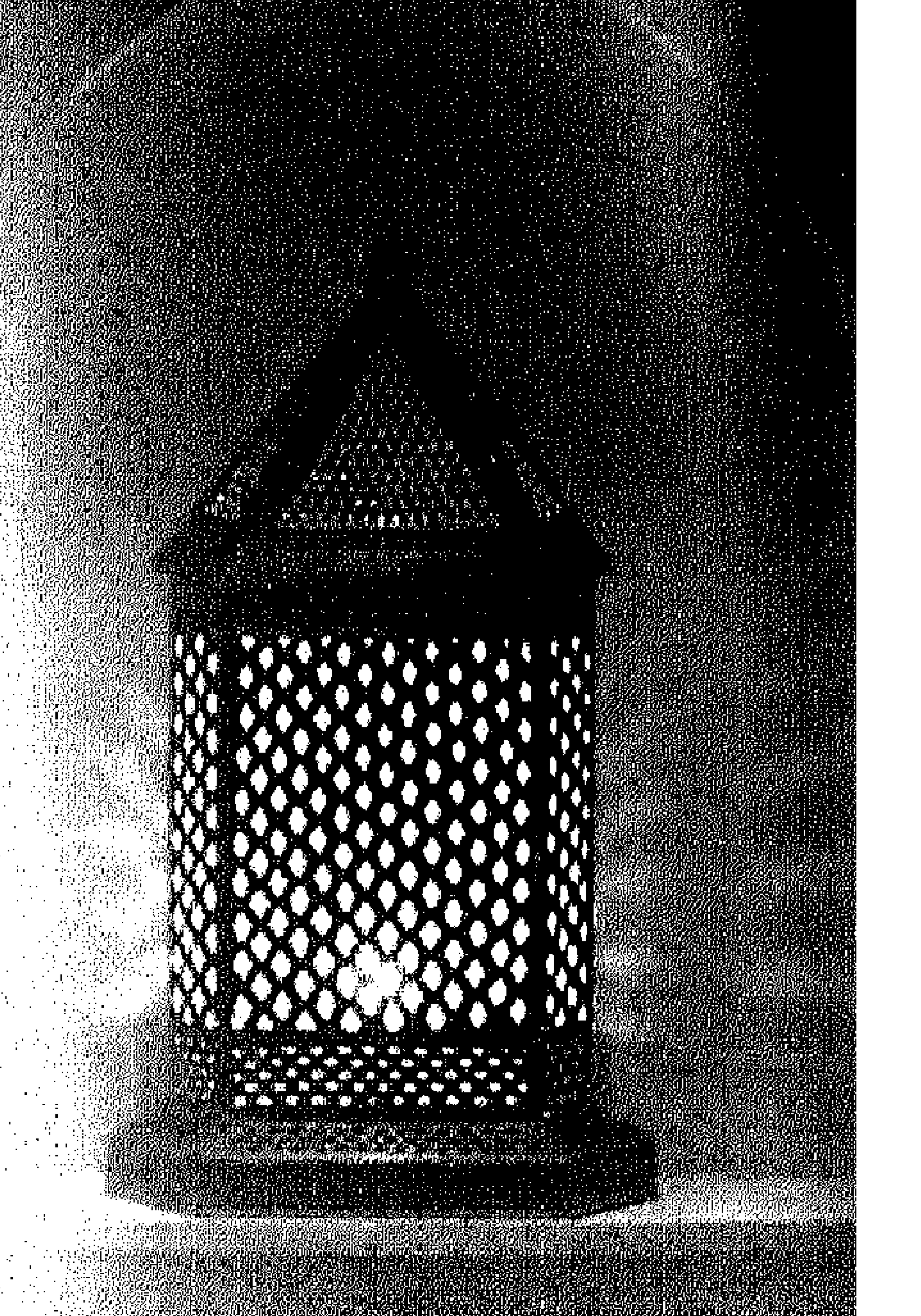
ومن حديث العقاد ولويس عوض إلى عميد الأدب العربي طه حسين الذي وصفه في إبداعه القصصي بأنه أتاح للقصة أن تبلغ من الإتقان والروعة ومن العمق والدقة ومن التأثير الذي يشبه السحر ما لم يصل إليه كاتب مصري قبله.

أتذكر هنا مقولة كتبها أحد ناعيه وغاب عني حفظ اسمه، قال: مات نجيب محفوظ كما يموت كل الناس، ولكن نجيب محفوظ عاش كما لم يعش كل الناس.

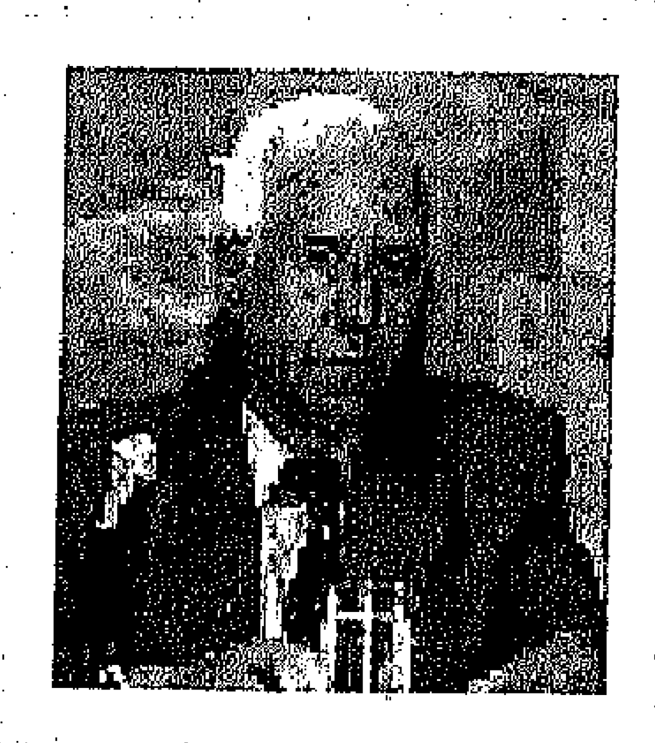
كتب عن مجتمعه دون إساءة، كتب بواقعية شديدة الحساسية، داعيا دوما إلى الحرية والعدالة، انتقد الديكتاتوريات التي غيبت حق الإنسان في الخبز والحرية.

فعذرا يا أيها النجيب.. سنحتاج زمنا طويلا كي نقرئك اكثر ونفهم اكثر، وندرك أي مجد كان يعيش بيننا، لكننا في عصر التسطيح نسيناه حتى ذكرنا الموت به، ألف عذر فقد صدمنا موتك والعالم العربي يعيش ملتهيا بموت ممتد من غزة إلى بغداد، ويعري إبداعي تنصره فضائياتنا، سامحنا وأنت الميت الحي، ونحن الأموات أن غالبية شباب الأمة لا يعرفونك فقد الهتم أرداف مبدعات الغناء العربي عنك، وشدتهم أفخاذهن اكثر من حروفك، فان أصيبت بالزكام هيفاء منهن انبرى اكثر من ثري عربي لشراء دواء لها قبل أن يعطس، بينما جعت وطعنت وبقيت وحدك.. وأصدقاء قلة من الحرافيش آمنوا بك مبدعاً وانسان نذرت جهدك للكتابة عن الفقراء والجائعين والبائسين.. فلك منا الترحم، لكن اعذرنا على ما اقترفناه في حقك، فالزمن العربي مصاب بالسكتة الدماغية، وسيفتقدك بالكتابة عنه قبل أن يوقع النظام العالمي الجديد شهادة وفاته.





نجيب محفوظ
في قلب العالم وقلب الكلمة



الدكتور

علال الغازي

المملكة المغربية

نجيب محفوظ
في قلب العالم وقلب الكلمة

قد يبدو العنوان بلا دلالة وقد يبدو بعيدا عن سحر الكلمة التي جعلت نجيب محفوظ نجم عصره بلا منازع ، وقد تبدو القراءة الأولى للعنوان دوائر تشكل حذلقة إحصائية لا تخفي من ورائها ما ننتظره من الإبحار في أسس البناء الجديد للرواية الجديدة وموضعه محفوظ منها خصوصا في البناء السردي وأسسه وأشكاله وآلياته ومستوياته ثم الولوج خفية أو صرامة بمباضع تحليلية تستنجد الورقة لإنجاحه بأقوى المناهج النقدية واللسانية والنفسية وحتى الأسطورية والاجتماعية التي يكتنز مخزون الذاكرة الشعبية في الحاره التي عاش فيها وأخلص لها بحثا عن نجيب محفوظ المصري / العربي / العالمي ٠

قد يوحي العنوان بكل بكل هذا وبغيره ولم لا يكون الأمر كذلك ما دمنا في كثير من الأعمال نمارس سياسة الهروب الى الأمام الثقافي ونظل إما متقوقعين في جزئية من النص وإما متسيبين في قراءات إنشائية تختلط فيها الأوراق ٠

من أجل ذلك ، وبعدا عن إخطبوط التأويل في مثل هذة القراءات ، ندخل العنوان / الموضوع من بابه المشروع فنضع العالم في قلب نجيب محفوظ وهو المطلوب تحقيقه وقد تحقق مصريا وعربيا وعالميا ونضع بعد ذلك عملاق الرواية العربية الذي أسال كثيرا من .ألأمده عبر زمن العطاء ورحلاته التي إلتزم بها في مؤسسة الإبداع وداخل حرم الرواية .وأتونها وهرميتها ولغتها وأجهزتها القومية أن نضع محفوظ في قلب العالم أو أن نضع العالم في قلبه سيان ما دامت الكلمة هي المركب الذي نقله عن جداره عبر مؤانئ عدة حققت له مركزه وعالميته قبل أن تختم الرحلة بجائزة نوبل سنة ١٩٨٨ والتي أثارت كثيرا من اللغط الصحفي وما تزال وكأن نجيب محفوظ لم يكن قبل في الساحة بموقفه ومصريته وعروبته وبعالميته معادلة صعبة لها دلالة تلك التي تحرك فيها هذا الروائي الكبير فحرك الأقلام وشد الأنظار لشخصة وأعماله وتقنياته ولنبدأ بما سنتهم به من وضع النقط على الحروف كما يقولون ٠ فقد ولد كاتبنا في ١١ ديسمبر ١٩١١ وغفا ولم يمت بل لن يموت في ٣٠ أغسطس ٢٠٠٦م ٠ فتح عينيه على ظروف استعمارية قاهرة فرضتها الصراعات السياسية والاقتصادية العالمية وجنت الشعوب المستضعفة ضرائبها الحرب الأولى وأزمة ١٩٢٩ الاقتصادية العالمية ، ثم الحرب الثانية ، ثم الحركات الثورية التحررية الوطنية والعربية والعالمية وأخيرا تلك النكسات التي لم تغب نكائبها عن عدسة نجيب محفوظ كل هذا وهذا القلم الهادئي العاصف يكتب بتخطيط محكم يؤرخ ويتمرد ويثور ويسبر أغوار الإنسان المحلي والعربي والإنساني في فلسفة قصد السير على هديها ونجح نجيب محفوظ كاتب روائي ملأ الدنيا وشغل الناس حيا وميتا كتب للآخر ولم ينس نفسه الا حين أصدر سنة ١٩٧١رواية (حضرة المحترم) ليضع سيرة ذاتية

تحمل محطات كبرى من رحلته مع الوظيفة والحياة والإنطلاق نحو الكتابة ولا شي غير الكتابة وليبرر ظروف إبداعاته قبل هذه السنة بدأ رحلته منذ أن تخرج من قسم الفلسفة تدرج في الوظيفة إلى أن غادرها متقاعدا لا متهالكا وانصرف الى الأدب في حقل هذا الجنس الذي سماه أحد رواد علماء الاجتماع بالمؤسسة الاجتماعية بل هو عنده مؤسسات كما كشفت الأوراق التي قدمت عنه إذ أنجز فيها - فيما أعلم - ٣٦ رواية وعددا كبيرا من القصص القصيرة ألهمت الكثيرين بالكتابة عنها

في مستوى الرسائل الجامعية من العرب والشرق الأقصى والغرب وبمختلف اللغات والمناهج خصوصا في مجال السرد وما يدعمه من تقنيات يعرفها أهل العلم بها من مغرب الوطن العربي ومشرقه ·

هذا عدا تلك الأبحاث التي نقلت دوائرها ومؤسساتها الكبرى إلى وضعه في قلب العالم بعد أن وضع هو العالم في قلبه مصر او عربا وانسانا فوق كل اعتبار ·

كانت أولى محطات الاعتراف به كاتبا على يد سيد قطب حين كتب عن روايته (كفاح طيبة) مقالا عاطفيا – كما يذكر رجاء النقاش – نشره بمجلة الرسالة في ٢٥ سبتمبر ١٩٤٤ وهذة الرواية هي قمة ثالثة مع (عبث الأقدار) و (رادو بيس) فالتفت الناس إليه بعد ان كان اسمه غير معروف

ثم كان الإعتراف الثاني في صيحة هادرة من طه حسين حين صدر للكاتب روايته (بين القصرين) سنة ١٩٥٦ وهو الجزء الأول من الثلاثية (قصر الشوق) ، و (السكرية) لقد قال عميد الأدب عنها " هذه قصة رائعة للأستاذ نجيب محفوظ .. فقد أتيح له في هذه القصة البارعة نجاح ما أرى أنه أتيح مثله لأحد منذ أخذ المصريون ينشئون القصص في أول هذا القرن العشرين " (نقلا عن رجاء النقاش) ثم توالت الدراسات الى ان ثارت زوبعة ما كان لها ان تصدر حين صدور روايته (أولاد حارتنا) شارك في إثارتها رجال الدين وقصة الشيخ محمد الغزالي معروفة فلا نقلق بها السياق وبأمثالها من أصحاب الاتجاه المعاكس في مجال الفكر الروائي والنقدي وأحداثه وهوامشه لقد كانت لنجيب محفوظ رغبة أن يكتب مقدمة هذه الرواية الشيخ الغزالي أو الشيخ محمد خالد محمد أو الدكتور أحمد كمال أبو المجد

وقد أعلن عن ذلك في حديث نشرته مجلة الإذاعة والتلفزة في ٢ / ١٢ / ١٩٨٩ ولكن الشيخ رفض ثم كانت المفاجأة حين اعترف الشيخ الغزالي بأنه كان على رأس المحرضين على عدم نشر الروايه لكن كاتبنا استمر على مبدأ احترام الشيخ وتقديره إلا ان فنجان (أولاد حارتنا) كان يقذف بروائح لم ترق البعض ورفعت من مسئولية النقد عند البعض الآخر عمل بسنة الشاعر وبضدها تتميز الأشياء ·

كان هذا بداية الرحلة في بناء الذات ولو من خلال إرهاصات بيئية وتعليمية تلتها صفات غزت شخصيته الخاصة في وسط الأصدقاء ثم العامة فيما كانت الذات تتميز به جسميا ونفسيا واجتماعيا وثقافيا :

ان رسم صورة دالة لنجيب محفوظ تبدو في هذا السياق أمر بالغ الأهمية لقد كان قضاءا وقدرا أن



يستبطن كاتبنا صراعا قويا توحي به هذة الإشارات في حياته الأولى فهل البحث عن خفايا هذا النزال المتخيل يخدم هذا الهرم الحداثي الروائي وأعماله أم ان معادلة صعبة توحي في الأفق بأن شخصية تحمل تناقضا — والعبارة مقصودة — تتدخل في بناء منظومة جملة محطات وقف عندها وتخطاها بكفاءة إبداعية نادرة مستفيدا منها أولا لتكوينه الشخصي والنفسي والثقافي والرياضي والموسيقي مع تشبث بسلطة الزمن واستقلاله قي ثنائية جدلية عز نظيرها إلا عند الروائيين العالميين الكبار أمثاله

إن نجيب تقمص طوال حلقات حياته رؤية فلسفية تعمل فيها ثنائية الفيلسوف الروائي كما فعل رواد الوجودية وما " دروب الحرية " بمجلداتها الضخمة لسارتر عنا ببعيدة أو الروائيون العالميون أمثال بلزاك وتولستوي ودوستويفسكي وتسولوخوف وأمثالهم ولم يكن مشتت العطاء كما أوهمتنا جل الأوراق التي قدمت بأنه بدون مركزية أو وحدة في الرؤية فالحواجز في الحلقات التاريخية والاجتماعية والوطنية والإنسانية لم تمس تلك الوحدة بل دعمتها بكل وعي وتخطيط ومقصديه ٠

لقد كان لمفهوم (التلقي) عنده بعد حداثي متميز لأنه كان أول من يتلقى فكرته ثم التخطيط لإنجازها وذلك في تقمص جدلي جعلت الدارسين ــــ وهو رأيي — يقرأونه بالمقلوب ولا أقول المعكوس حين كان يصر على القول بأنه يكتب الرواية أو القصة ولا شأن له بمن يتدخل فيها سينمائيا أو تأويليا عند التحليل والتصنيف وهذه الرؤية تعود الى رؤيا تحكمت في نتاجه ورجته وأعطته تميزه ٠ ثم إنها رؤية ترجع الى جذور ولدت معه أو أنبتها الزمن والطفولة وحققتها الرغبة كانت أولاها ــــ كما أشرت ولم أوضح — صفة المرح والنكت في تركيب شخصيته وسلوكه ٠

ثم حبه لكرة القدم وهو حب لغوي واسلوبي كذلك تعلم منه كيف يراوغ في عبارته ويجدد في أساليبه

وأخيرا حبه للموسيقى في مستواها الأكاديمي هو قبل هذا وبعده قارئ للأدبين والثقافتين العربية والأجنبية ٠

وأخيرا هو عاشق مصر والعروبة والإنسان كما عكست ذلك أعماله منذ أن بدأ رحلة ابداعه سنة ١٩٣٤ تكاملت ثقافاته في ثقافته بين السريالية وقد عاش زمنها وظروفها - والتعبيرية بكل ألوانها ولم يسلم من لوثة اللامعقول كما تكشف عن ذلك بوضوح مجموعته القصصية (تحت المظلة) وتأمل معي بل لنتأمل معا فيها (همس الجنون) لندرك هذا التكامل في شخصيته وروايته ونتاجه على اختلاف محطاته مع الإحتفاظ بتماسك الخيوط التي توحد كل محطاتها في الرواية والقصة والمسرح والمثاقفة

من هنا فهل نستطيع الآن وضع نجيب محفوظ في قلب العالم بعد أن وضعناه — مبدئيا — في قلب مصر والعروبة وأقول مبدئيا لأن وضعه في قلب قلبه المصري والعربي عبر الكلمة التي هي آخر محطات هذه الورقة الكلمة التي شكلت معجمه وبناءه التركيبي والأسلوبي والحواري والتغني ؟

إن هذا الوضع الإعترافي من لدن العالم بكاتبنا يتم من خلال إحصاء نسبي وتقريبي ما دام الباحثون المصريون وهم العمدة في ذلك أو كما ينبغي أن يكون – قد نهضوا بذلك وقدموا صورة دالة عليه فيما استمعنا اليه من مداخلات أعمال السينمائي والدكتور مدكور شاهد إثبات بعمدته فيما قدم وفيما وعد به لنا ولوزارة الثقافة الرائدة عربيا بإقامة هذه المنابر المتميزة في دولة متميزة ومع ذلك وحتى ننفلت من تهمة الهروب الى الأمام لأن نجيب محفوظ ليس مجالا للاحتكار – ندلي بدلونا ببعض ما يقربنا من وضع نجيب في قلب العالم :

لقد كان لبعض المجلات العربية وفي مقدمتها أمهات المجلات المصرية فضل السبق الى وضع بيبليوغرافيا متنوعة لنتاج هذا الروائي الكبير همت الرواية والقصة والمسرح والسينما كما همت الدراسات التي واكبت هذه البيبلوغرافيا .ونماذج من كنوزها :

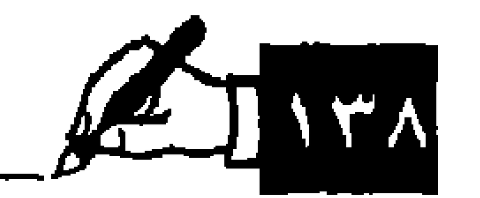
ونكتفي استثناء واحتجاجا بمجلة فصول التي أصدرت عددا خاصا في نجيب محفوظ (عدد ٦٩ صيف / خريف ٢٠٠٥) والذي لم يرد على لسان أي متكلم من مصر وهو احتجاج له مغزاه ٠ فقد صدر العدد في ٤١٦ صفحة يضم مجموعة من الأبحاث توزعتها محاور :

- الدراسات : ٩ (تسع دراسات)
- الترجمات ١٠ (عشر ترجمات)
- متابعات : ٥ (خمس متابعات)
- كتب : ٨ (ثمانية كتب)
- مع مدخل عن ملخصات وتعريفات مفيدة وعلمية ٠
- ما يهمنا من هذه المحاور :
- أ- الإشارة الى ان هناك بيبليوغرافيا استفادت منها بيبليوغرافيا مجلة فصول
- الأولى لمحمدي السكوت في موسوعته من خمسة أجزاء عن موضوع : (الرواية العربية بيبليوغرافيا ومدخل نقدي) غطت الرواية (١٩٦٥ – ١٩٩٥)

ب - بيبليوغرافيا أصدرتها عام ٢٠٠٣ دار الكتب والوثائق القومية بعنوان نجيب محفوظ في المرآة . بيبليوغرافيا عن صاحب جائزة نوبل وقدمت هذة البيبليوغرافيا ٨٨ كتابا

ج - بيبليوغرافيا .تغطي خمسة وعشرين عاما بعد هذا التاريخ حتى ٢٠٠٦م

- بيبليوغرافيا بالإنجليزية ضمت عددا كبيرا من الأعمال حول ناقدنا ٠



- دراسات مترجمة عن الإنجليزية والصينية واليابانية والإيطالية والأسبانية والهندية مع اهتمام نجيب محفوظ في الكتابة عنه بالعبرية وكذلك من جنوب افريقيا

- أبحاث معاصرة في مختلف الموضوعات يتصدرها باحث من حركة النقد الحديث والمعاصر بالمغرب هو د . محمد مريني عن موضوع نجيب محفوظ في النقد الحديث) وأبحاث أخرى من سوريا ولبنان ومصر في أبحاث .مغرية ومثيرة عن رائدنا الراحل ،

نجيب محفوظ في مرآة الأجانب :

وحتى تكتمل الصورة أو تتكامل نورد تغطية وموحية ورائدة لعناية الغرب بنجيب محفوظ وهي على إيجازها تغطي هذا الجزء من الورقة ، ولكنها لا تفيه حقه ويتعلق الأمر بمقال قصير ورد في مجلة الهلال عدد ديسمبر ٢٠٠٣ للباحث الذي يغني هذه الندوة برأيه وعلمه وهو د . ماهر شفيق فريد فلأترك له الكلمة وهو أحق بها ولأستأذنه بإشارة الى الثنائية التي عالج بها موضوعه على إيجازه ،

وهي جولته الدالة حول العالم بحثا عن رأي الغرب في نجيب وبعض اعماله وأعني بذلك قوله مقدما " كان حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ إيذانا بإنبعاث موجة من الإهتمام بأدبه وبالأدب العربي بوجه عام ... سأتحدث هنا – والكلام لسيادته – عن الصورة التي ارتسمت لمحفوظ في مرآة النقد الغربي – أو الأدق أن يقال عن مراياه – وذلك من خلال النقد الفرنسي والنقد الألماني والنقد السوفيتي ثم انطلق مع باحثين مستشرقين أغنى بهم مقالته وقدم من خلالها ما أؤكد أن يقدم الباحث بنفسه بإثارته وليبحث له عن سياقه فهو الأحق بذلك ،

نجيب محفوظ والكلمة :

أنا لن أدخل مع نظرية الرواية وتقنيات السرد وأسسه ومستوياته ومتابعتها في لغة نجيب محفوظ واسلوبه ومنهج بنائه الروائي ففيما قدم من إشارات ما يغني عن ذلك

كما لن أدخل في مجال النقد من جديد بعد أن استمعنا الى نقد من خلال أوراق ثلاثة وتعليقات على هوامش أخرى من لدن الناقدة المبدعة وجدان والناقدين أحمد الطريسي ومحمد اليوسفي ففيما قدم هؤلاء بالنماذج التي اعتمدوها ما يغني الباحثين الجدد على تقديم أبحاث جديدة عن نجيب محفوظ

لكن ذلك لن يعفيني وقد اشتغلت بتدريس أهم أعمال محفوظ بكلية آداب الرباط بالمغرب لسنوات مع ميرمار وثرثرة فوق النيل واللص والكلاب وما كان يقود إليه الدرس التحليلي ومناهجه من أعمال في فضاء هذا الروائي الكبير

إن الكلمة التي نتوسل بها في هذه المداخلة لمداهمة نجيب محفوظ في .خصوصياته الأسلوبية.ومن خلال رواية اللص والكلاب الذي اعتمدتها .لهذا المحور من هذة المداخلة هذة الكلمة هي التي تشظى الى بنية تحتية في لغة نجيب فتكشف عن الروافد .وألياتها المصاحبة والموازية والخالقة التي بنى بها الكاتب روايته التي لم تميز عن صويحباتها بالدرس وهو تحت و داخل الظروف التي وقفت دالة ومعبرة عنها وعليها فاحتاجت الى اسلوب وثقافة لغوية مناسبة لذلك ٠

استمعنا ولمسنا صمت كاتبنا واحجامه عن الكتابة خمس أو سبع سنوات حسب اختيار الزمن المناسب لدى الباحثين وأوجز القول في هذه النقطة فأقول إن نجيب محفوظ مثل فيما كتب قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ كاتبا ثوريا على طريقته بأسلوب ناسب ما اعتبره المستشرق الإنجليزي " ستيوات مل " معيار القياس العالمية وهو يوازن ويعلل لروايتي الأرض مع رواية هندية أخرى موازية للمعادلة الصعبة في عالمية الأدب العربى ونحن إذا قرأنا كل ما انتج الفيلسوف نجيب محفوظ في ظل رؤية موحدة وفلسفة ظل متشبثا بها – فيما أرى – في كل ما كتب إلا ما تدخلت فيه بعض المواقف من تغيير لم يؤثر على الخط الذي آمن به ودافع عنه ومثل فيه متلقيا بارعا وهو يتقمص تطلعات المتلقي المصري والعربي في احساس عملي بتولية التاريخ الإبداعي في نهاية المطاف

ففي هذة القمم كان نجيب الملتزم الموحد الرؤيا والرؤية هكذا أرى وفيما كتب قبل ١٩٥٢ كانت ارهاصاته الكبرى التي نمت معه وهو يكتب بهدوء .ويراقب حركة التاريخ المصري وسعيها الى التغيير الذي حدث ٠

وقد تم تقديم إشارات دالة على الصمت وأسبابه وظروفه وإن كان بعضه بدون جذور وقرآته لقد اعتقد نجيب ان الثورة ستحقق له ما تطلع إليه وهذا هو سر صمته لكنه وجد أن الثورة أكلت نفسها كالثورة الفرنسية بالذات وإن كاتبنا صاحب موقف فلسفي يبني عليه رؤيته وممارساته الإجتماعية والسياسية والثقافية ورؤيته الى العالم لذلك رأى في الثورة ما رآه سارتر في موقفه من أحداث العالم على خصوصية كاتبنا وواقعيته ومنهاجه في الفكر والحياة والكتابة فكان ان عاود الكتابة واخترنا من عودته اللص والكلاب فماذا عن موقع هذة الرواية من ثقافة نجيب الثقافية والأسلوبية والمعجمية علما بأننا نوسع دائرة المعجم إلى دوائر في هذا النص الذي شوهته السينما وأثار الأمر موقفا ؟

يحاصر مفهوم لغة الكتابة في هذا النص بعد ان أرى إشارتهما تمهيدا مقبولا :

البعد الأول : كثافة الأحداث والإرتداد الموجع لطموحة الذي لم يتم بالصورة التي أرادها وهذا ما فرض عليه وهو يصارع نفسيا وفلسفيا ٠

البعد الثاني : وهو اختيار لغة في مستوى الحدث وشهية الكتابة الجديدة في موضوع أصبح جديدا بالقوة وينتظر أن يكون جديدا بالفعل فكان ٠



إن كل ما بداخل النسيج اللغوي لهذة الرواية يعد عندي جزءا من جسمها وحروفها وكلماتها وحركية بنائها ونسيجها الإستعاري المدهش فكيف تم ذلك لنجيب محفوظ في روايته اللص والكلاب التي أملك. عنها تراكما تحليليا يجدد ويطعم .بالمفاجآت المنهجية عبر سنوات تدريسها للطلاب ومناقشتي في هذا الحقل لأعمال أخصبت.منهج التحليل واستنجدت بغيره من المناهج وحتى نتحكم والوقت لا يرحم بتقديم روايتي التي أراها متكاملة في الولوج الى حرم الرواية نشير الى .ظاهرتين اثنتين متكاملتين بنيت الثانية على أوامر الأولى وسلتطها -

الظاهرة الأولى : هذا الحشد من الأبطال والمواقع التي احتلها كل بطل في الرواية فرموز الأشخاص وإشارتها تكتنز إصرارا إداريا .من لدن الكاتب على أن يكتب عمله بسبب لا أريد أن أذكر قراء اللص والكلاب ·

بمعرفتهم بمستويات وموقع كل بطل في بنية العمل الإبداعي فتلك .مقصدية لم تفارق نجيب محفوظ كما سبق ان تجرأت على القول لقد وزع الكاتب حدثه الأكبر على أبطال وخصص كل بطل بدوره · وعلى كثافة ممارسته فعل الكتابة لم ينس - كمهندس مختص - أن يعمل على تكامل الأدوار في منظومة الرواية فبجانب الأشتراكي في مرحلتيه والإنتهازي في إرتداده وغيرها يوجد الفقيه والمحدث والفيلسةف والصوفي وكان كاتبنا يريد اشراك الجمهور في بناء عمله سياسيا ومذهبيا ودينيا وسلوكيا وفكريا وأدبيا مصورا ومبدعا رائدا ·

لذلك لم يكن من العبث اشراك هذة الشريحة على تناقضاتها الظاهرة أو تكاملها في رسم لوحة حياة ما بعد ١٩٥٢ وخيبة الأمل على الأقل في الموقف العام للرواية والمجتمع بل إن هناك رموزا لغوية تحتل مكانها بجانب البطل وكأنها بطل بقوة إشارتها ودلالتها الكبرى ·

المحور كان سعيد مهران منه وحوله ومن أجله في زمنين قبل السجن وبعده كانت الأحداث تتحرك وظل محورا فاعلا الى نهاية الرواية التي لم تنته بعد وأضع خطوطا تحت عبارة (لم تنته بعد) لكن أبطالا آخرين تحكموا في أشخاص الرواية بدون ذكر أسمائهم ومن خلال حوارهم المستفز الذي يبدو مستقرا أحيانا ..وصاحب رأي وموقف أحيانا أخرى كانت الرواية تكشف عن نفسها لدرجة أن البطل الغائب بالاسم والحاضر بالموقف والرأي كان هو الأقوى في نسق البناء والمتحكم فيه " صاح أحد الرجال موجها حنجرته الى الدور الثاني من البيت : يا معلم عليش .. يامعلم عليش :انزل هنيء سعيد مهران لا داعي للتحذير يا خنفساء إني قادم في ضوء النهار " حوار من غائب حاضر ويتواصل الحوار ويتحد الحدث لمثل هذا وغيره من أبعاد الحوار كان تحاور الشخصيات وتفاعلها واتجاهها الى الأعلى

ثم السير بعدها في خط رسمه نجيب وعمل على تطوير الحدث به في شخصية عليش والزوجة والبيت وسعيد مهران يتكشف الحدث بلغة تكامل الأبطال وتطور الحدث – مفردا – المتشعب الا في عدسة نجيب محفوظ الراصدة والواعية والواعدة فهل نكتفي وفي البحث من يغني عن غيره ؟ إن هناك بقية عن هذة الظاهرة نستكملها في :-

الظاهرة الثانية : وهي جوهر الورقة ما دمنا قد ألحقنا بها كل حديث سابق ٠ لأن مفهوم اللغة عند كاتبنا هي كل شي وصدق رولان بارث عندما أعلن في كتابه القيم (نظام المودة) ماذا يحدث عندما يتحول الشيء إلى كلام ؟

أثار إعجابي أحد المعلقين أمس عندما انتقد تشويه السينما للنص ويقصد تحويل اللص والكلاب الى قصة بوليسية وذلك رأيي والآن ماذا عن لغة النص في هذه الرواية في ضوء الظاهرة السابقة ؟ إن الوقوف عند محطات نعرفها ويعرفها معنا المشتغلون على اللسانيات الأدبية التي لم يفلح فيها تشو مسكي في نظرية التوليدية ولا فان ديك في مطالبته بلسانية النص بدل لسانية الجملة الذي استهلك ولا غيرهما من أقطاب علم اللغة الحديث ونجح فيه بالي وكريسيغا وتودورف وبارث وبول كاري في ردوده الموجعة على تشومسكي وغيرهم

وما دام الأمر كذلك فمواجهة لغة اللص والكلاب والمواجهة صعبة من خلال تقنيات قاسية يصبح أمرا مشروعا منهجيا ولنقف عند بعض هذة الأدوات الفاعلة في لغة هذا النص والتي سيجد المتتبع لها في شرايين الرواية بغيته ولنكتف هنا بضبط بعضها :

١- مفهوم الجملة المحفوظية ودلالتها وحركتها في رسم الحدث والحدث عند معجحم ذاكرة نجيب الثاوية شعبيا وثقافيا في عمق تكوينه .

وعلينا أن ندرك مفهوم الجملة في .شبكتها وصورها وتقنياتها ووظيفتها في السياق الذي يتلون بألوان الموقع والموقف في اللص والكلاب وهذا محور أخذ مني جهدا في البحث سيرى النور في وقته

٢ – الكلمة في مواضعتها اللغوية ثم في مواضعتها .عند نجيب محفوظ الذي اختار لها مساحة تتحرك فيها دوائر أبعادها المعجمية

ذلك ان مفهوم المعجم الوظيفي في الرواية خاصة وفي اسلوب نجيب عامة يكشف لنا عن معاجم لا عن معجم واحد قد نقترح عنه صورة وقد قدمناها في البحث وأهمها :

- المعجم اللغوي الصرف
- المعجم المذهبي
- المعجم السياسي
- المعجم الصوفي
- المعجم التاريخي
- المعجم الفلسفي

وغير ذلك من دوائر المعجم التي نقف عند فاحص الكلمة في بناء لغة الرواية

٢- التعليق : في مفهومه النحوي وصرامته ثم في مفهومه الفكري وأخيرا مفهومه الإبداعي وللباحث اللبناني روحي راموني بحث لساني وبلاغي جيد في مفهوم هذا التعليق بين عبدالقاهر الجرجاني وأشهر اللسانيين الغربيين

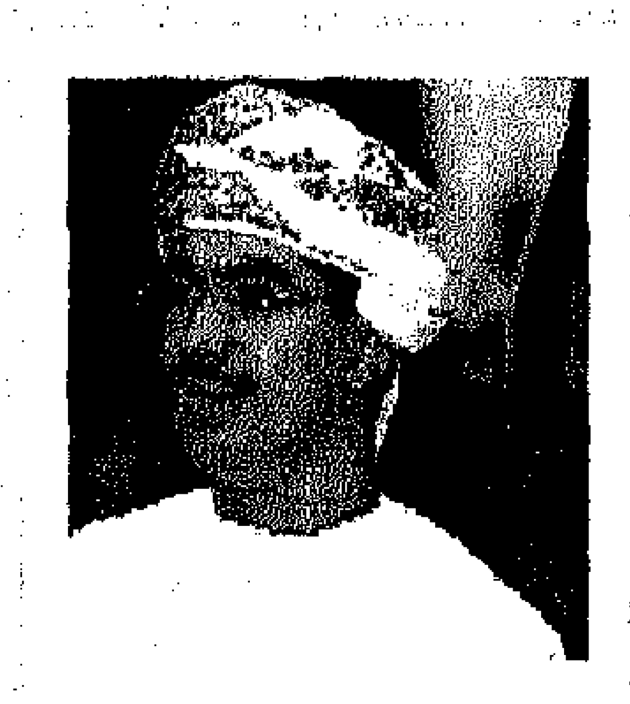
وللتعليق في حركته داخل شبكة أسلوب اللص والكلاب تقنيات وأدوات وتجليات يسهم فيها الحوار والتصوير والوظيفة اللغوية التي لا توتر أعصاب اللغة

٣- بنيوية النص وما أفرزته من مظاهر وصور أسلوبية تكشف عن عبقرية نجيب محفوظ في بناء هذة الرواية والبنيوية هنا ليست في تفكيك النص وتوظيف الرياضيات ونظرية المجموعات وغيرها وإنما في خلق لغة تصويرية حوارية هادفة تتمسك بالثوابت وتمارس حلقات الطموح اللغوي إن نجيب محفوظ لغوي لم ينل حقه بعد من الدرس فاللغة عنده كلام وحدث وجهان لعملة واحدة ٠

٤ — وأخيرا نختم البحث بالواجهة الصعبة للمعادل الموضوعي في لغة وأحداث نجيب محفوظ الذي يملك معادلة الموضوعي ويتمرد على تراث إليوت ونتساءل : كيف تمت عنده هذة المقابلات في لسانية النص إبداعا وشعرية ؟

ذلك أن للشعرية بعدها ومذاقها وجهازها وأنحاءها في اسلوب اللص والكلاب وقد وفينا بذلك فيما أنجزنا ونعتذر للجمهور والأفاضل والرئاسة عن الإمتداد في تقديم الورقة

ترجمات نجيب محفوظ
تجارب وقضايا



الدكتور / عبدالله الحراصي

سلطنة عُمان

ترجمات نجيب محفوظ

تجارب وقضايا

أود في البدء أن أتقدم بشكري الجزيل لوزارة التراث والثقافة الموقرة على دعوتها الكريمة للمشاركة في هذه الندوة الموسعة حول كاتبنا الراحل نجيب محفوظ. والحقيقة أن العنوان الذي قدم لي للحديث حوله هو "لترجمات نجيب محفوظ إلى لغات العالم" هو عنوان واسع ومتشعب كما لا يخفي لأنه يشمل إضافة إلي مسح ترجمات نجيب محفوظ إلي مختلف لغات العالم مواضيع أخرى مثل جودة هذه الترجمات وطبيعة المترجمين وأنماط استقبال الترجمات في الثقافات الأخرى، والعوامل المؤثرة على ذلك الاستقبال وغيرها من المواضيع ذات العلاقة بالترجمة وتلقيها. وبعد تفكير متأنٍ ولضيق الوقت الذي منح لي منذ تلقي الدعوة و حتى إلقاء هذه الورقة والذي لا يزيد على ثلاثة أسابيع فقد رأيت أن من المناسب أن أتحدث بعض الشيء عن بعض المواضيع المتعلقة بترجمات نجيب محفوظ على نحو يجعلها تنسل من خصوصية ترجمة نجيب محفوظ إلي ترجمة الأدب العربي عموماً.

لا ريب أن نجيب محفوظ هو عملاق الرواية العربية ورمزها الأول غير أن البعض ربما سيتفاجأ حينما يعرف أن أول كتاب صدر لنجيب محفوظ لم يكن رواية كتبها بل ترجمة قام بها من اللغة الإنجليزية عام ١٩٣٢ وكانت لكتاب جيمس بيكى "مصر القديمة"، ولعل هذه الترجمة مؤشر على أمرين أساسيين يتعلقان بخصوصية نجيب محفوظ المصرية العربية وعالميته في آن، ذلك أن فعل الترجمة ذاته يعني تواصلاً مع ما يكتبه الآخر وسعياً لنقله إلى ثقافة المترجم وهو شكل من أشكال الانعتاق من المحلية الضيقة وفي الآن ذاته فإن نجيب محفوظ قد انتقى كتاباً له علاقة بمصر، وانتقاء المترجم للعمل الذي يترجمه لا يأتي خبط عشواء وإنما يتم وفق رؤية ولتحقيق غرض، وهنا فإن ترجمة هذا الكتاب المتعلق بمصر القديمة يمكن أن تفسر على أنها محاولة للتقرب من المكان المصري- الفرعوني- من خلال ما كتبه الآخر.

وإن انتقلنا إلى ترجمات نجيب محفوظ فإنه يمكن الإشارة سريعاً إلى أن رواياته قد ترجمت إلى نحو ٤٠ لغة من لغات العالم المختلفة، وتعد مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة هي الناشر الرئيس لترجمات نجيب محفوظ حيث نشرت ترجمات لأعمال محفوظية في ٢٨ لغة من لغات العالم وفي نحو ٤٠٠ طبعة، وكانت أكثر من ربع تلك الترجمات في اللغة الإنجليزية التي بيع فيها أكثر من مليون نسخة من أعمال محفوظ (وهو رقم يزيد على العدد الكلي لنسخ أعماله التي طبعت باللغة العربية ذاتها). ويقول مدير قسم النشر بالجامعة الأمريكية في القاهرة مارك لنز أن رواية "زقاق المدق" قد صدرت في ٢٥ طبعة في ١٢ لغة فيما طبعت روايتي "اللص والكلاب" و "ميرامار" في ما يربو على ٢٠ طبعة في ١٠ لغات.

ومن الأمور المهمة هنا أن نتوقف عند رؤية نجيب محفوظ للترجمة ذاتها، فنجيب محفوظ يدرك تماماً ما قدمته الترجمة للأدب العربي المعاصر من خلخلة لمنظومة الكتابة الأدبية العربية التقليدية عموماً وفي أنماط الكتابة السردية على وجه الخصوص، فقد كانت الترجمة هي القناة التي دخلت عبرها القصة القصيرة و الرواية إلي الأدب العربي الحديث في القرن التاسع عشر حين بدأت ترجمة الروايات و القصص الغربية والتي تأثرت في البداية بالأسلوب العربي التقليدي(والتي من أمثلتها تغير عنوان "مغامرات تليماك" إلى "مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك"[1]) وما تبع ذلك من غلبة للأسلوب الغربي في الكتابة و التخلي التدريجي عن الأسلوب العربي الموروث. يقول نجيب محفوظ في إحدى حواراته الصحفية مثمناً أثر الترجمة في نشوء القصة القصيرة الرواية العربية الحديثة " استعرنا نحن الكتاب العرب المفهوم الحديث للقصة القصيرة والرواية من الغرب، غير أنهما قد أصبحا جزءاً أصيلاً من أدبنا الآن. فقد ظهرت الكثير من الترجمات خلال الأربعينات و الخمسينات (من القرن العشرين)، وقد تقبلنا أساليب (تلك الترجمات) على أنها هي الأساليب التي تكتب بها القصص. وقد استخدمنا الأسلوب الغربي للتعبير عن قضايانا وأساليبنا" غير أن نجيب محفوظ يستدرك ليؤكد على أهمية التراث السردي العربي الذي يشكل هو الآخر منهلاً أساسياً لتجربة القصة و الرواية العربية المعاصرة حين يقول " ولكن (بالرغم من هذا) فلا ينبغي عليك أن تنسى بأن تراثنا يحتوي على أعمال مثل "أيام العرب" التي تتكون من العديد من القصص من بينها قصة "عنتره" وقصة "قيس وليلى" – و" ألف ليلة وليلة" بطبيعة الحال"[2].

وعن بدايات ترجمة كتبه يقول محفوظ " عندما ترجمت قصصي القصيرة إلي الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، كانت قصة "زعبلاوى" بصفة خاصة ناجحة إلى أبعد حد، وعادت عليّ بكسب مالي أكثر من أية قصة أخرى. وكانت أول رواية لي تترجم "زقاق المدق" ، وقام ناشر لبناني يسمي خياط بنشرها. ولم أحصل، كما لم يحصل المترجم على أية نقود لأن خياط غشنا. وقد قامت دار النشر "هاينيمان" Heinemann بإصدارها من جديد في حوالي ١٩٧٠، وترجمت بعد ذلك إلى الفرنسية، وسرعان ما تبعتها ترجمات أخري لأعمالي.[3] وبعيداً عن هذه التجربة غير السعيدة فإن ترجمات نجيب محفوظ توالت في اللغات الغربية، وقد تحدث محفوظ في أكثر من سياق عن دور الترجمة في شهرته العالمية حيث نقل عنه قوله أن الناشرين قد عرفوا أعماله من الترجمات وأضاف "أنني على يقين بأن تلك الترجمات كانت من بين أهم العوامل التي ساهمت في حصولي على جائزة نوبل"[4].

ويمكن أن نعتبر أن قصة فوز نجيب محفوظ بنوبل في الآداب عام ١٩٨٦ هي في الآن ذاته قصة علاقة نوبل بترجمة الأدب العربي ذاته ويمكن تبين هذا من خلال ما يقوله مترجمو محفوظ، ويمكن لأجل الاختصار أن أسوق رؤية روجر ألن، وهو أحد أشهر مترجمي نجيب محفوظ إلى اللغة الإنجليزية، حول



علاقة الترجمة بجائزة نوبل فهو لا يشكك بطبيعة الحال حول المستوى الأدبي العالي لنجيب محفوظ غير أنه في الآن ذاته يقدم نظرة أكثر واقعية لطريقة عمل جائزة نوبل، فيقول في حوار مع جريدة الشرق الأوسط "أريد أن أقرر هنا أن نجيب محفوظ حصل على نوبل لجدارته بها، وقيمة ما يبدعه جماليا ويسبب عدد الكتب أيضا التي صدرت له. لكن هناك سببا آخر مهما جدا وهو الترجمة، وهي الوسيلة التي تتعرف بها لجنة نوبل على الكاتب وإبداعاته، وأتذكر هنا تعليقات الأديب يوسف إدريس التي دافع بها عن جدارته وأفضليته على نجيب محفوظ بالحصول على نوبل، وقد حاولت في بغداد أن أنقل ذلك إلى إدريس، وكان في زيارة لها بعد إعلان الجائزة، وقلت له أن الجدارة رغم أهميتها ليست كافية، فلا بد من وجود ترجمات لعدد كبير من مؤلفاته حتى تتعرف عليها اللجنة المانحة للجائزة، وهذا هو الواقع الذي تتحرك فيه جائزة نوبل. ومن هنا تسأل اللجنة عندما يرشح أي مبدع لنوبل عن ترجماته وهل هي كافية، ثم تسأل عن وفرة مؤلفاته وقيمتها الأدبية. ولا يمكن الحديث هنا عن قيمة الكاتب وإبداعاته بدون أن تكون هناك ترجمة كافية لها، وبغيرها لا تكون هناك جدوى من البحث عن نوبل للعرب مرة أخرى. عدم الترجمة هو الذي يقف عثرة أمام فوز كتاب عرب بالجائزة. "كما يقول ألن " وأستطيع القول بأن هناك طريقا واحد لنوبل وهو الترجمة، بغض النظر عن الجدارة الأدبية للكاتب في العالم العربي أو عدد الأعمال المنشورة. هنالك سؤال أطرحه عندما يسألونني لماذا لم يفز فلان؟ وهو : هل ترجمت أعماله لعدة لغات أوربية حتى يتسنى لأعضاء لجنة نوبل قراءتها؟ و الجواب دوما هو "لا" فإذا لم تتوافر نسخ كثيرة مترجمة لمؤلفات الكاتب في الأربع لغات التي تقرؤها لجنة نوبل، وهي الإنجليزية و الفرنسية والألمانية الاسكندنافية، فلا فائدة مطلقا مما ترشحه [٥] .

و الحقيقة أن الترجمات وإن أدت إلى حصول محفوظ على نوبل في الآداب إلا أن تلك الترجمات لم تكن كافية في نظر النقاد الغربيين ويمكن أن أمثل على هذا بقول أحد النقاد الألمان معلقاً في إحدى الصفحات الألمانية على حصول محفوظ على نوبل:

"نزلت إلى المكتبات وسألت عن أعماله المترجمة إلي الألمانية، فلم أعثر إلا على ترجمة لرواية بوليسية عنوانها "اللص و الكلاب"، وقيل لي أن ترجمة لرواية أخر قد صدرت في برلين الشرقية، ولكنها غير متوافرة في المكتبات وما فاجأني أكثر من ذلك هو أن الصحافة لم تتفق حتى على شكل واحد لكتابة اسمه، فهناك من يسميه "مخفوتس"، بينما يدعوه آخرون "مهنوس" أو" مهفوس"، وأنا أتساءل : "كيف تمنح جائزة نوبل لأديب لا يعرف الرأي العام اسمه الصحيح؟ "[٦]

وبعيداً عن هذا فإن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل كان منعطفاً في الترجمة من العربية إلى لغات العالم، ولغات الغرب على وجه الخصوص، وربما لا يعادل ذلك المنعطف في الفترة المعاصرة إلا

أحداث ١١ سبتمبر التي قادت أيضاً إلى هوس بالترجمة من اللغة العربية. ولكي لا أطيل الحديث في هذا الموضوع المعروف سأنتقل إليكم بعض الأرقام التي تبين تأثير حصول محفوظ على نوبل على ترجمة الرواية العربية في اللغة الإيطالية كما أظهرتها إحدى الدراسات[٧] كما يلي:

١٩٠٠-١٩٤٩: روايتان

١٩٥٠-١٩٥٩: لا توجد أي ترجمة

١٩٦٠-١٩٦٩: روايتان

١٩٧٠-١٩٧٩: سبع روايات

١٩٨٠-١٩٨٨: ١٦ رواية

١٩٨٩-١٩٩٩: ١١٢ رواية

سأنتقل الآن إلى تجربة لأحد مترجمي نجيب محفوظ قمت بالاتصال به عن طريق البريد الإلكتروني لغرض تقديم رأيه حول ترجمة نجيب محفوظ في هذه الندوة، وهذا المترجم هو بيكا سوني Pekka Suni الذي ترجم خمس روايات محفوظية إلى اللغة الفنلندية هي "زقاق المدق" و"ميرامار" و"بين القصرين" و"قصر الشوق" و"السكرية"، وقد وجدت في رده ما يفيد وما يمكن الانطلاق منه للحوار حول جوانب عامة تتعلق بترجمة الأدب العربي على وجه العموم.يقول سوني:

"قبل أن يفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل كانت "الأيام" لطه حسين هي الرواية العربية الوحيدة التي ترجمت مباشرة من اللغة العربية إلي الفنلندية، ولم تعرف الثقافة الفنلندية من الثقافة العربية قبل هذا إلا "القرآن الكريم" و"ألف ليلة وليلة"

"وكنت قد درست اللغة العربية (وتاريخ الفن والأدب العربي) في جامعة هلسنكي وقضيت شهراً واحداً في معهد بورقيبة في تونس غير أنني لم أترجم أي شيء من هذه اللغة، وكانت لدي بعض التجربة في ترجمة الأعمال التلفزيونية كما ساهمت في دورات في كتابة النصوص السينمائية و الكتابة الإبداعية وهو ما منحني الثقة بأنني سأكون مترجماً ناجحاً، ولهذا فحينما اشتهر نجيب محفوظ قمت بتقديم ترجمة لمقاطع من رواية "ميرامار" لدار النشر تامي التي فازت بعقد النشر، وكانت "ميرامار" أول رواية تنشر بالفنلندية لمحفوظ...."

"كانت تجربتي بترجمة الأدب شحيحة وكانت مهاراتي العربية متواضعة ولهذا فقد كانت الترجمة في غاية البطء والمشقة، ولم يكن النجاح ليحالفني بغير العون الذي تلقيته من صديقي المصري مصطفى شيكين، وكان الناشر في غاية القلق لأن الترجمة السويدية حظيت بنقد ضعيف لأن المترجم لم ينجح في الحفاظ على المستوى الأسلوبي الراقي، وبالاستمرار في الترجمة أخذ الناشر في الارتياح أكثر فأكثر، وهكذا أبصرت "ميرامار" النور في نسختها الفنلندية عام ١٩٨٩."

"وكان تلقي هذه الترجمة طيباً بصورة استثنائية. فقد استعظم الجمهور القيام بالترجمة مباشرة من العربية وليس عن طريق اللغة الانجليزية وهو ديدن المترجمين في ترجمة الاعمال التي تكتب اللغات النادرة، وما أود قوله أساساً هنا فيما يتعلق بالتلقي الإيجابي هو أن محفوظ قد منح العرب، بمشاعرهم ومطامحهم، وجهاً إنسانياً طيباً، حيث أنهم كانوا يربطون في شاشات التلفاز بظروف العنف في فلسطين. وهذه هي وظيفة الأدب الجيد، فهو الذي يجعل من الغرباء بشراً ويمنحنا القدرة على أن نرى عقولهم، وقد جادل بعض النقاد بأن محفوظ قد فاز بنوبل على أساس أنه " آن الأوان لعربي أن يخطو خطوة نحو المنصة" – ولعله نفس الرأي الذي يحيط بالفائز هذا العام وهو أورهان باموك الذي يشك بأنه فاز بالجائزة لدواعي سياسية. والأمر في حالة نقاد محفوظ هو أنه ليس داعياً للحداثة ولا طليعياً كثيراً كي يرضي النقاد الذين يصعب إرضاءهم، غير أن أغلبهم قد اقتنع بأن العالم في روايات محفوظ هو كون ثري ومتنوع وممتع".

وعن تمويل الترجمة يقول :

"إن نحن قارنا الترجمة إلي العربية بالترجمة إلى الإنجليزية لوجدنا أن العربية تستهلك الكثير من الوقت، ونتيجة لهذا فإنها قليلة الثواب المادي، غير أنني الحظ قد حالفني في أن أحظى ببعض الدعم المادي من جمعية الأدب الفنلندية، وبدون ذلك العون فإن الترجمة كانت ستودي بي إلى المجاعة."

وعن أثر الترجمة الحضاري يقول:

"لقد كانت ترجمة محفوظ بداية طيبة من المعرفة والتقدير للثقافة العربية والإسلامية في فنلندا، وحينما رأى بعض الناشرين أن هناك طلباً أكبر للثقافة الغريبة و البعيدة فقد ترجم منذئذ مزيد من الأدب، غير أن الأدب المترجم مباشرة من العربية ليس كثيراً."

إن حديث مترجم نجيب محفوظ الفنلندي بيكا سوني عن تجربته ترجمته لنجيب محفوظ تشير إلى الوضع الصعب الذي يعاني منه كثير من مترجمي الآثار الأدبية العربية إلى اللغات الأخرى، وتتلخص مظاهر هذا الوضع في إدبار الناشرين الأجانب، وخصوصاً في الغرب، عن نشر الترجمات التي لا تناسب

توجهاتهم وضعف الحوافز المادية التي تقدم للمترجمين. يقول روجر آلن حول ضرورة توثيق علاقات مع الناشرين الغربيين:

لابد أولا من عقد اتفاقيات مع المكتبات في أوربا وأميركا لتوزيع الكتب العربية المترجمة لأنها المسيطرة كما قلت على عملية نشر الكتب و تسويقها هناك بعد أن خرجت دور النشر الصغيرة من السوق وأفلست بسبب دخولها في عملية نشر وترجمة كتب عربية. أما عن تحسين الوضع السيئ في ميدان الترجمة للأدب والآثار الأدبية العربية إلى اللغات الأخرى فيحتاج إلى تعاون بين المترجمين والمؤسسات المعنية المسؤولة في العالم العربي نفسه، كما يجب التغلب على المشكلات التي تواجه عمليات الترجمة بين الأقطار العربية فضلا عن التوزيع. ولابد من وجود عملية تنسيق بين القائمين على الترجمات والمؤسسات توفيرا للجهد والمال وتحقيق الأهداف التي يطمح لها الأدب العربي، وهناك شيء آخر وهو خاص بالآثار التي تركها الاستعمار على الدول العربية. ففي مصر مثلا تتجه معظم الترجمات من و إلى الإنجليزية وباستثناء نجيب محفوظ الذي ترجمت أعماله إلى لغات عدة، لا تجد إلا قليلا من الأعمال العربية المترجمة إلي الفرنسية أو غيرها من اللغات الأخرى. وهذا ينطبق أيضاً على الكتاب في المغرب العربي، الذين نادراً ما تترجم أعمالهم إلي اللغة الإنجليزية"[٨].

ويشير دينيس جونسون ديفيز[٩] وهو مترجم آخر من مترجمي نجيب محفوظ إلى قضية العائد المادي بقوله في لقاء مع مجلة نزوي العمانية " اكتشفت شيئا مدهشا، فقد انصرفت مؤخرا، إلى كتابة قصص للأطفال ذات خلفية عربية وشرقية بشكل عام فوجئت بأن العائد المادي من تأليف كتيب صغير للأطفال باللغة الإنجليزية يفوق العائد من ترجمة رواية عربية ضخمة تستغرق وقتا وجهدا وحوارات ممتدة مع المؤلف و النقاد. "ويشير جونسون ديفيز إلي الجشع المادي للناشر الغربي وعدم رغبته في تقديم دور ثقافي يخلو من البعد المادي فيقول" أصدرت دار دوبلداي أربعة كتب من ترجمتي لأعمال نجيب محفوظ، وقد عاد عليها حصولها على حقوق نشر أعمال محفوظ بعوائد تقدر بملايين الدولارات، ويكفي أن أشير إلى أن الثلاثية وحدها وزع منها أكثر من ربع مليون نسخة، وفي تصوري أنه كان من المنطقي أن يتم تخصيص جانب من هذه الأرباح لتشجيع المزيد من تعرف جمهور القراء الغربيين على الأعمال الأدبية العربية وإتاحة المجال لأفضل المترجمين لتقديم هذه الأعمال، وفي هذا أيضاً نوع من رد الجميل بحسب تصوري، وفي إطار هذا التصور كتبت مؤخرا لمديرة الدار، مقترحا عليها أولا إصدار مجموعة من القصص القصيرة المصرية في إطار كتاب واحد يلقي الضوء على الوضعية الواهنة للقصة القصيرة كما تكتب الآن في مصر، وقد جاء الرد بالاعتذار عن عدم نشر كتاب من هذا النوع".

أخيراً لم تستعرض هذه الورقة كل ما له علاقة بترجمات نجيب محفوظ إلى لغات العالم كما هو عنوان المحور لكنها ألقت الضوء على بعض جوانب هذه الترجمات وهي جوانب تتعلق في كثير من مستوياتها بترجمة الأدب العربي ذاته إلي لغات العالم المختلفة، فلا شك أنه لا يمكن الوصول إلي الانتشار والذيوع العالميين بدون الترجمة، فحتى لو كان الكاتب عظيماً وكانت آثاره عظيمة فإنه سيظل سجين ثقافته المحلية بدون ترجمة أعماله، غير أن للترجمة عالمها الخاص المتعدد الجوانب، فهناك المترجم الذي ينبغي أن يكون كفئاً لينتج نصاً يعكس عظمة النص الأصلي و يوازيه في تأثيره الجمالي، وهناك الناشرون العالميون بشروطهم الخاصة التي لا تنظر دائماً إلى القيمة الأدبية بقدر نظرتهم واهتمامهم بالكسب الذي ستأتي به الترجمة لهم، وهناك كذلك التباينات الثقافية التي قد تقرب بين الحضارات المختلفة حين ترغب ثقافة ما في التعرف على الثقافات الأخرى وقد تفعل العكس أحياناً حينما تسبب هذه التباينات في رفض التواصل الحضاري والانكفاء عن الاقتراب من الثقافات الاخرى بسبب صور نمطية أو بسبب مركزية ثقافية. لقد بنيت ترجمة نجيب محفوظ إلي اللغات الأخرى وحصوله على جائزة نوبل الدور الكبير الذي يمكن للترجمة أن تقوم به في توصيل الأدب العربي و الثقافة العربية إلي العالم، وكسر حدة الصورة النمطية العنيفة و الدموية عن الثقافة العربية المعاصرة.

المصادر و المراجع

١- عصفور جابر(٢٠٠٠) "الترجمة ونشأة الرواية العربية"، مجلة العربي ، العدد٤٩٨، صص ٧٨- ٨٣

٢- http://weekly.ahram.org.eg/2002/572/cu2.htm

٣- http://www.theparisreview.org/media/2062_mahfouz.pdf

٤- http:// weekly.ahram.org.eg/2002/572/cu2.htm

٥- http://www.asharqalawsat.com/details.asp?article=227007&issuc=9261&secyion

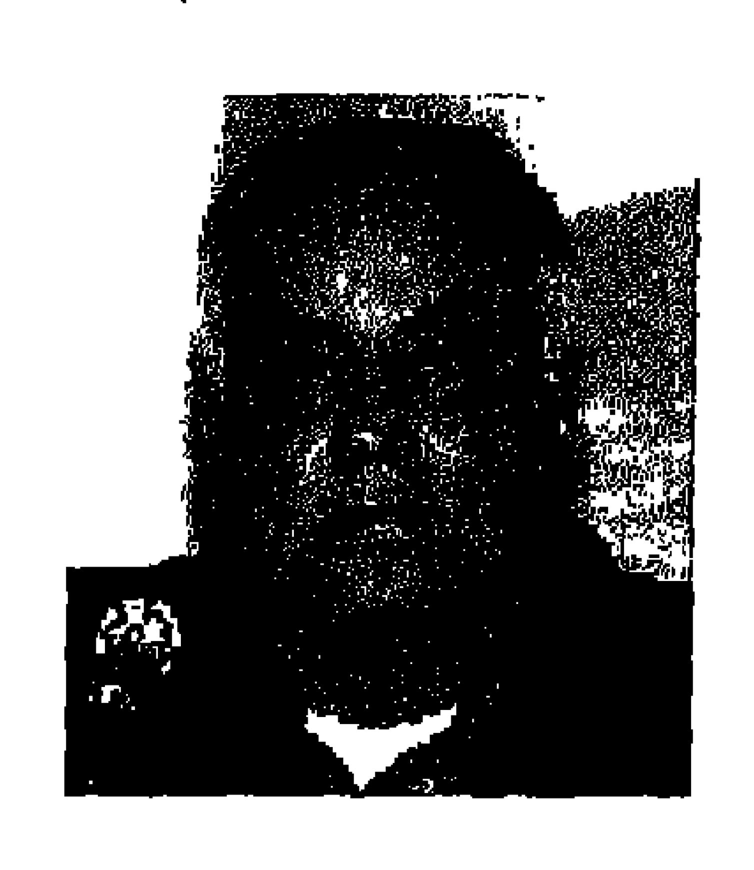
٦- عبد عبود (١٩٨٨)، "سبيل الأدب إلى العالمية. نجيب محفوظ نموذجا" مجلة الأسبوع الأدبي، عدد١٤٧.

٧- بولانده غواردي "الأدب الجزائري في إيطاليا: بين الدراسة و العفوية والآراء الجاهزة " في http://liste.unimi.it/wws/d_read/araboscpol/articolo%20benhaduga%20in%20arabo.doc

٨- http://www.asharqalawsat.com/details.asp?article=227007&issue=9261&section=3

٩- http://www.nizwa.com/volume11/p159-166.html

قراءة تنشد الدنّو من عالم نجيب محفوظ



الدكتور
عبد الرحمن مجيد الربيعي

جمهورية العراق

قراءة تنشد الدنّو من عالم نجيب محفوظ

١- ربما كانت قراءتي أو محاولة قراءتي لأول رواية عَرفتني باسم نجيب محفوظ هي التي أبعدتني عنه بعض الوقت، و الرواية هي "عبث الأقدار" وهي من أعماله الفرعونية وأعتقد أنها أولاها وسأعثر على تاريخ صدورها لاحقاً وهو عام ١٩٣٩.

لم أستطع قراءة هذا العمل الذي جاءني هدية من أستاذي على الشبيبي الذي كان معّمماً ثم خلع العمامة ليصبح معلماً والذي بقي يتابع قراءاتي بعد انتقالي إلى مرحلة الدراسة المتوسطة. ويبدو أن هذا المعلم المربي قد قرأ هذا العمل ثم قرر إهداءه لي مع أحد مؤلفات سَلامة موسى الذي سيلحّ علينا أكثر من مدرس بضرورة قراءته.

ربما كان مجي "عبث الأقدار" في فترة انبهاري بجبران بشكل خاص ثم إحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله حيث كانت رواياتهما لا تطبع في كتب فقط بل ونشاهدها في أفلام.

من سوء حظي أنني لم أتعب نفسي في قراءة هذه الرواية وانغلقت عليّ أسرارها وغاياتها بسبب عدم قدرتي على حفظ الأسماء الفرعونية.

وسأحتاج إلى عدة سنوات حتى أدرك بأن هذا الكاتب الجبار أراد أن ينجز مشروعاً روائياً يحمل فيه الحاضر بكل ما فيه بصيغة ماضيه ليسقط عليه كل أفكاره ورؤاه.

وسينتابني هاجس شبه مؤكد بأن محفوظاً لن يستمر على ما بدأه، وأنه لابد له من أن يقتحم الواقع بكل سخونته ويسّمي الأشياء بأسمائها، إذ أنه يمتلك قوة رصد هائلة لا يمتلكها إلا كبار الساردين في الأدب الإنساني.

وسأعود إلى نجيب محفوظ لاحقاً وبعد تراكم قراءاتي وسماع أحاديث الأصدقاء من أهل الأدب عنه و انبهارهم به بعد أن قرأوا أعماله "الواقعية" وتركز الحديث لبعض الوقت عن رائعته "القاهرة الجديدة" وهي على قصرها كانت رواية تنبئ بأن الفساد الذي عمّ المجتمع المصري وانعدام الضوابط الأخلاقية التي جُبلنا عليها كعرب ومسلمين إذ لا أحد يستطيع أن يقتنع بأن شاباً منحدر ريفيّ يرتضي الزواج بامرأة وتُسّجل زوجة شرعية له لكنها ليست له بل لمسؤول كبير ثم تكون الفضيحة على جانبين. جانب الأب القادم من القرية ليعرف وضع أبنه فيكتشف ما هو فيه. وجانب زوجة الباشا التي اكتشفت خيانة زوجها. فكان ما حصل بحق "فضيحة في القاهرة" كما كان اسم الفيلم المعَد عنها.

في هذه الرواية القصيرة الحادّة نجد ما أُحب أن أسميه أتقاناً روائياً فريداً له سخونة نبض الحياة وحجم ما فيها من قهر.

وقد كنا نحن القراء الذين يحاولون الكتابة قد برمجنا قراءتها لنثرى النقاش فلا يتحدث أحدنا على السماع بل من وحي القراءة، وهذا ما كنّا نفعله غالباً رغم عددنا القليل وأحلامنا الكبيرة ونحن ندور بين مدارسنا أو أعمالنا و المقهى الذي اعتدنا الجلوس فيه.

وبعد هذه السنوات الطويلة غابت التفاصيل في ذاكرتي، ولكنني أتذكرّ بين ما أتذكَره أن كل واحد منا كان يدّون ملاحظاته على ورقة، وكنا نتقبلها منه ونخضعها للنقاش. نناقش ونستنتج ونبوح فالوقت كثير وفائض وعلينا ردمه بهذه الممارسات التي سترافقنا مدى العمر.

وتصبح للكثيرين منّا لا هواية فقط بل هويّة أيضاً. وأظل مع "القاهرة الجديدة" ثم الثلاثية بعدها التي جعلتنا نفتح أفواهنا تعجباً وإعجاباً من هذه القدرة على خلق عشرات الشخصيات التي تتحرك في أقدم أحياء القاهرة وإيقاعات حياتها واشتباكاتها مع الواقع الذي يتحرك بغليان لا يخمد، وصراع الشعب المصري كله في حاضرة وطنه "القاهرة" ضد الانكليز و القصر وانتصاراً لحزب الوفد بشكل خاص وزعيمه سعد زغلول الذي ناله ما ناله في دفاعه عن وطنه ضد القصر و المحتلين، سواء بالكتابة الصحفية أو البيانات الحزبية أو التظاهرات التي يسقط فيها الشهداء بالعشرات، فعرف زغلول السجن و النفي ولم يهادن، وهذا ما واصله أبناؤه ورفاقه ومحبوه وهي أمور معروفة جداً حتى لدى المواطن العربي خارج مصر لكثرة ما ورد الحديث عنه في الأفلام و المسلسلات وكتب التاريخ.

وكانت "الثلاثية" عملاً فذاً يضاهي ما كتب في الأدب الإنساني خاصة الفرنسي و الانكليزي و الروسي.

ولما كنا شباب تلك الفترة وقرّاء الروايات فينا نبحث عن أصداء ما نعانيه حيث الشبه بين التجربتين المصرية و العراقية، فمقابل الوفد هناك الحزب الوطني الديمقراطي وزعيمه كامل الجادرجي وقارنّا بين مشاعر أبطال الثلاثية تجاه سعد زغلول وخاصة السيد أحمد عبد الجواد ومشاعرنا نحن تجاه كامل الجادرجي الذي أفرز حزبه عدداً من قيادات اليسار العراقي الذي كنا قريبين منه جداً، مناصرة أو انتماء.

لكن المسألة كانت حتى أوسع من هذا إذا اختلفنا لما كان يطرح من تقسيمات طبقية ومحفوظ لم يكن من البروليتاريا وهو ليس مكسيم غوركي مثلا بل هو من البرجوازية الصغيرة، هكذا، وسندرك لاحقاً أن هذه أفكار مرت ولم تُراجع لذا لم تصمد وتم دحضها فالأدب ليس شعارات بل رؤية. ورؤية محفوظ كانت تقدمية ضد التعسف و الاعتقال ومع العلم والتقدم ومع الديموقراطية، وندّد بكل ما هو غير إنساني. وسيجد اليساريون أنفسهم قريبين منه ومعه في خط واحد بعد أن اتسعت رؤيتهم وتجاوزوا الكثير من المسلّمات التي كانوا يحشرون أنفسهم فيها.

٢- بعد واقعياته "زقاق المدق" و "خان الخليلي" و "الثلاثية" بأجزائها بين القصرين ، قصر الشوق، والسكّرية" نقل محفوظ الرواية العربية إلي موقع متقدم، وأحسسنا نحن الذين انشددنا اليه بأنه روائي لا يسلّبنا ولا يسلمنا للحلم أو الأوهام بل هو يوقظنا ممّا نحن فيه ويضعنا في مواجهة الحياة، يضعنا في الخضم، لنعرف أن الحياة غليان ومطحنة لابّد من مواجهة ما فيها و الانتصار للضوء و الحرية.

وسنقف نحن الذين أصبحنا مشدودين إليه متابعين لأعماله بأن هذا الكاتب وكأنه في صراع على جبهتين الأولي أن يواصل و الثانية أن يضيف، فبعد الأعمال التي ذكرتها ونضيف إليها "بداية ونهاية" و "السراب" هذه الرواية التي ذهبت لتّناقش موضوعاً لم تكن الرواية العربية تتوقف عنده، وهو الجفاف العاطفي الذي يغلق الطريق أمام ماديات الأفكار، وتحوّل الفتي إلى مدمن استمناء مثلاً. ويمكن أن نضيف الرواية اللغز "أولاد حارتنا" التي فسّرها كل واحد على هواه، وكل جهة من منطلقها وهذا شأن الروايات العظيمة التي تنفتح على عديد القراءات و التأويلات، ولكن في حالة "أولاد حارتنا" كان القراء هم الضحية وظلت سنوات عديدة بعيدة عن متناولهم وهي بحق سفر رمزي يروي تاريخ الإنسانية وبطريقة كتابية فاتحة عهداً جديداً للرواية الإنسانية.

وعندما بدأت روايات محفوظ القصيرة بالظهور كانت نقلة أخرى بالرواية العربية وشبّهتها ذات مرة بأنها حملة روائية أضافت لمنجز هذا العبقري الذي لا يتركنا نستردّ أنفاسنا.

لنتذكر "الكرنك" و "ميرامار" و"قشتمر" و "اللص و الكلاب" و "ثرثرة فوق النيل" و "الشحاذ" و "الطريق" و "المرايا" و "حضرة المحترم" و "حكايات حارتنا" و "رحلة ابن فطومة" وأعمال أخرى.

عندما قرأت هذه الأعمال التي شكلت مرحلة من مراحل تجربة هذا الروائي الذي لا يتوقف عند حدّ ولا يراوح مكانه، بل نراه وكأنه متعهّد الرواية العربية.. أو كأنه مجموعة من الروائيين يشتغلون معاً في مشروع واحد ويسجل كل واحد منهم أضافته لهذا الجهد الجماعي.

يوم قرأت هذه الأعمال كنت قد أصبحت كاتباً بأعمال قصصية وروائية منشورة وتعرفت على نجيب محفوظ شخصياً وجالسته في مقهى ريش وزرته في مكتبة بجريدة الأهرام، أي أنني عرفت الإنسان و الكاتب رغم أن كلمت "عرفت" كبيرة فالرجل ينام على كنز من الأسرار و المطايا ومن يقرأ "حكايات حارتنا" مثلا سيدرك أن الصبي الشقيّ الحيوي الذي رأى ما هو إلا نجيب محفوظ ولا يمكن أن يكون أحد غيره.

كنا مشوقين لمعرفة حياته التي ظل يخفيها إلا عن القلة وقد روى المرحوم يحي حقي في إحدى رسائله لابنته كتب كيف أن نجيب محفوظ لا يترك رقم هاتف ولا يلبي الدعوات الاسرية وعندما يغادر عمله وكان حقي رئيساً له حيث يعمل مديراً لمكتبه ـ كان يخرج دون أن يعرف أحد إلى أين يذهب ـ ولكن كثيراً من الأسرار سيكشفها في الحوار الطويل الذي أجراه معه الناقد رجاء النقاش ونشر في كتاب، والحوار من أهم الوثائق عن حياة محفوظ.

أقول: يوم قرأت أعمال المرحلة الجديدة التي لم يتفق النقاد على مصطلح ثابت لها فهي أكبر من التعليب في داخل مصطلح، وكانت في العالم ثورة روائية بظهور تيار الرواية الحديثة في فرنسا بشكل خاص و المصطلحات التي سميت بها مثل الرواية المضاءة أو الرواية اللاروائية، أدركت بأن محفوظاً قدّم في الجانب الآخر من العالم وفي الوطن العربي الرواية التي نقلت الرواية العربية إلى مرحلة أخرى متقدمة متسلحاً بثقافة واسعة وخبرة روائية تتأكد وتزداد ثراء. ورغم أن أعمالاً عربية أخرى ظهرت في عدد من البلدان العربية لكنها ظلت تجارب متناثرة رغم ما أضافته ولأن محفوظ كان مدرسة متكاملة.

أحسست وقتها – وهذا ما أحس به بعض أصدقائي- بأن محفوظ وراءنا وراءنا. وأنه يبدو في معظم الحالات أفتى منا وأكثر قدرة على الاستمرار و المواصلة، ورواياته القصيرة كانت ثروة روائية بكل معنى الكلمة، وأعتقد انهم محقّون أولئك الذين رأوا فيه سداً بكل معنى الكلمة. وأعتقد أنهم أباً مَحباً أيضاً، وكان قريباً إلى الشباب يجالسهم، يقرأ لهم، ينصت لحواراتهم، يعرف منهم ما يدور في البلد أو في الأرض العربية أو العالم، يقرأ الصحف و المجلات.ويجلس في المقاهي الشعبية ويمشي على قدميه بين الناس ويركب التاكسي بدلاً من شراء سيارة خاصة.



وكل هذه الممارسات جعلته في القلب من الحياة وحوّلته إلى ثرمومتر رهيف يُسجل كل المتغيرات.

وغيره شكلوا نموذجاً مختلفاً، وظلوا بعيدين عن نبض الحياة فصار هذا النبض بعيداً عن عروقهم.

وأقول بدون مبالغة مني أن نجيب محفوظ كان سّباقاً دائماً في تقديم الإضافات ورسم معالم المساء كان بحثه متواصلاً فجعلنا نلهث ونحن الأفتي عمراً.

كانت "المرايا" ثورة كتابية، ثم كانت "الحرافيش" ملحمة محفوظ وعنوان عبقريته السردية حيث الحكاية تولد منها حكاية أخرى وتناسل الشخصيات في استدارة فاتنة، وتبدو لمن يقرأها أنها كتبت بتقنية محفوظية رائعة.

وعندما بدأت بالظهور ما سميت بالقصة القصيرة جداً وصار النقاد ينظرون لها، خرج نجيب محفوظ بكتابة "حكايات حارتنا"، الذي ضم مجموعة كبيرة من القصص القصيرة جداً ويميزها عن ما كتب في هذا المجال بطولتا المكان (الحارة) و الراوي (الفتى). وكل حكاية تشكل درساً في التكثيف و الاختصار و الدلالة وحيوية البشر الذين تعجّ بهم تلك الحارة.

٣- عندما نقرأ عناوين روايات محفوظ نجد أن عدداً مهماً منها تحمل أسماء أمكنة ومن القاهرة مدينته الأثيرة ومنهله المليء حيث يتحرك في أحشائها نهاراً قرابة العشرين مليوناً وهي في بهائها وامتدادها العمودي ثم الأفقي وما يجدّ فيها من مشاكل و مشاغل.

وقد يكون الاسم لمقهى أو شارع أو حيّ من أحياء القاهرة القديمة. وكأنه يعيد بناءه روائياً ويعيد إليه أولئك البشر الذين كانوا فيه ومرت عليهم عقود، نرى إمتدادهم في أحفاد الأحفاد أو الذين أصغرمنهم سناً.

ولكثرة ما علقت هذه الأسماء في الذاكرة الشعبية لا المصرية فقط بل و العربية لاسيما بعد أن تحولت إلى أفلام شاهدها الملايين أصبحت حاضرة في المدن العربية الأخرى فتجد مقهى في بغداد أو تونس باسم "المرايا" أو "الكرنك".

— ولنلاحظ أن التسمية هنا تحيل على رواية محفوظ وليس على "الكرنك" المعلم الآثارى — وأسماء أخرى، وهذا الانتشار لم يحققه روائي غيره (قرات مرة أن شخصيات الروائي البرازيلي الخالد جورج أمادو لها حضور حتى في المعاجم و أسماء الشوارع و الساحات) مثلا.

وقد تأثر روائيون عرب كثيرون بتسمية رواياتهم بأسماء أماكن مسايرة للنهج المحفوظي، ولدي أمثلة سورية وعراقية و تونسية وفي مصر أيضاً.

أي أنه يساهم في إسعاف الروائيين حتى بعناوين رواياتهم أو أنه وضع لهم خطة في هذا.

نجيب محفوظ أزاح صدأ السنوات عن "زقاق المدق" فجعله يتألق رغم أنني عندما رأيته للمرة الأولي رفقة صديقي الروائي جمال الغيطاني و أظنني بحُت له وقتذاك (أواسط السبعينات) بأنني قد فوجئت بكونه زقاقاً صغيراً بدأ زحف الزمن يظهر عليه.

لقد شيّده من جديد في روايته كما شيّد أسماء أماكن أخرى يضاف إليها مقهى الفيشاوي ثم مقهى ريش، و الأول له حضوره الطاغي في أدب محفوظ وحتى في حياته، لكنه تقّلص واقتطعت مساحات منه لتبنى عليها دكاكين و محلات، ومع هذا عندما كنا نحتفل بفوز محفوظ بجائزة نوبل وجدت الكاتب الأمريكي الأسود أليكس هيلي صاحب رواية الجذور جالساً في هذا المقهى محاولاً أن ينفخ الشيشة. إن للمكان القاهري تألقه في أدب نجيب محفوظ حتى أصبح معلماً سياحياً أن جازت لي التسمية، ونبهّنا إلى ثراء الحيّ الشعبي حيّ النشأة و بواكير الشباب في مدننا وقرانا واغترفنا منه روايات عززت رصيد ما أنجزناه و كتبناه بمعزل عن التقييم النقدي.

٤- نجيب محفوظ ومنذ روايته الأولي وحتى عمله الأخير "أحلام فترة النقاهة" الذي عاند فيه المرض و اليد العاجزة عن رسم الحروف على الورق فكان يدونها في ذاكرته ليمليها على أحد أصدقائه، فهذه الأحلام على قصرها تلخيص لخبرة حياة وحكمة عمر وبصنعة سردية هي خليط من الحكاية و القول المأثور و السخرية المرة وبلغة شعرية محلقة فكأن هذه الأحلام وصية محفوظ بعد ٩٣ سنة من معاقرة الحياة بكل ما فيها.

لقد سبقنا فيها نحن الروائيين الآتين بعده وكذلك الذين آتو بعدنا، وأقول ككاتب قصة ورواية أن له الفضل في حل بعض المعضلات في الكتابة السردية وعلى رأسها "الحوار" وأؤكد على هذه المعضلة بالذات — هكذا أسميها لأنها هكذا فعلاً بالنسبة للقصاصين العراقيين اذا كان المطروح بأن الحوار يجب أن يكون بالدارجه العراقية و تبنّى وجهة النظر هذه اليسارّيون تأكيداً منهم بأن الشخصيات البروليتارية و الفلاحين لا يستطيعون تكلم الفصحى فكيف تجعلهم يتكلمونها في القصص المكتوبة عنهم وعلى العكس منهم كان القومّيون و انسحب هذا حتى على الشعر الدارج حيث منع نشره في كتب أو على صفحات الجرائد و المجلات.

وقد قرأنا قصصاً عراقية حواراتها فجّة على الجبهتين سواء الفصيح منها أو الدارج، فالأول ثقيل بمفردات لا تقبل القراءة السهلة والثاني أثقل منه بمفردات غائصة في المحلية.

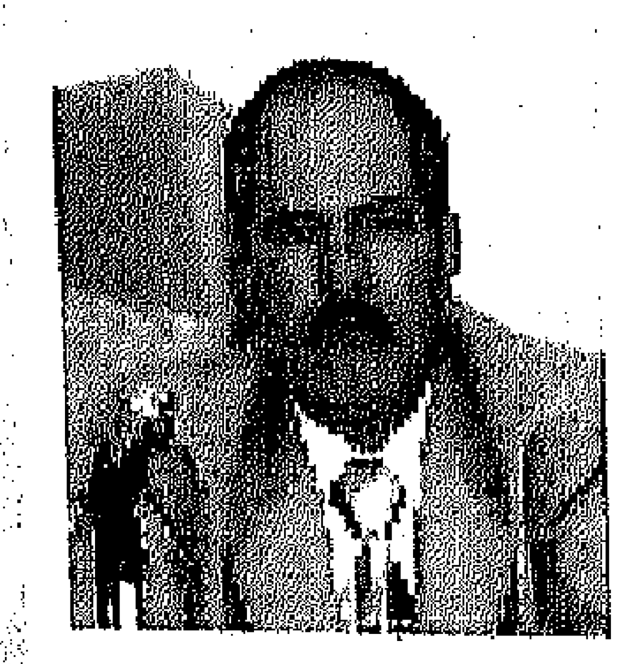
ولنتذكر قصص عبد الملك نوري وغائب طعمة فرمان بصفتهما العلمين البارزين في خمسينات القرن الماضي.

نجيب محفوظ وجد الحل بمفردات فصيحة وبتركيب دارج، بهذه المعادلة التي أخذناها عنه استطعنا أن نتجاوز "المعضلة" الثقيلة خاصة وأن الدارجة العراقية لم تنتشر بشكل واسع كما هو حال لهجات مصر وسوريا ولبنان.

٥- أن الحديث عن نجيب محفوظ العبقري الاستثنائي الذي كانت فتونة الإبداعية خير محفّز لنا هو حديث طويل فقد كان الرواية العربية في رجل. وكان أيضاً يخصنا كلنا، هو مشترك بيننا نحن الأدباء و القراء العرب وتوافق نادر لا اختلاف عليه.

كان و مازال نجيبنا و محفوظنا الذي أنجبته مصر ولم تستأثر به وحدها.

روائية نجيب محفوظ وتجديد النقد الروائي



الدكتور

سعيد يقطين

المملكة المغربية

روائية نجيب محفوظ وتجديد النقد الروائي

١ ـ تقديم :

منذ جاء نبأ نعي الروائي الكبير نجيب محفوظ وصفحات الجرائد والمجلات تضم مقالات وانطباعات عن الكاتب الراحل، وتقدم برامج الإذاعة والتلفزة تصريحات وخواطر عن تجربته السردية والفنية . كما صارت تعقد وتنظم هنا وهناك ندوات وملتقيات وأيام دراسية يتناوب فيها المتدخلون والباحثون على تناول تحليلات وتقديم دراسات لأعماله مع الوقوف على أهم ملامحها وأبرز خصوصياتها .

قبل أسابيع نظم مؤتمر في القاهرة (٢١-٢٣ نوفمبر ٢٠٠٦) حول تجربة نجيب محفوظ . كما نظم قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب بالرباط يوما دراسيا (١٦ نوفمبر ٢٠٠٦) تناول عالم نجيب في القصة والمسرحية والرواية والمقالة والسيناريو . واليوم تنظم وزارة التراث والثقافة ندوة كبرى في مسقط عاصمة سلطنة عمان ندوة حول نجيب محفوظ .

تتزامن هذه اللقاءات وتتكاثر الملفات التي تخصصها مجلات ودوريات مثل الرافد وفصول وفكر ونقد وجرائد ثقافية مثل أخبار الأدب . ولا شك أن هناك أشغالا أخرى ستنظم بصدد نجيب محفوظ في مختلف البلاد العربية .

فهل الداعي إلى كل هذه التظاهرات واللقاءات موت الكاتب ؟ وهي حين تأتي مجتمعة ومتزامنة في هذا الوقت فللترحم عليه، وتكون كلها بمثابة قراءة الفاتحة على روحه مع العمل على إتمام مراسيم دفنه ؟

الموت بالنسبة لي تفكير في الحياة . لذلك فإن مشاركتي في هذا اللقاء العربي الهام تأتي لتفكر في عالم نجيب محفوظ الروائي، وذلك بغية، ليس الكشف عن روائيته من خلال تناول بعض أعماله، ولكن الانطلاق من التساؤل عن روائيته لتجديد النقد الروائي العربي ودفعه إلى الأمام . لا أريد لمشاركتي أن تكون وداعا للكاتب الراحل، ولكن بداية لعصر جديد من التفكير في عوالمه وتدشينا لمرحلة جديدة من البحث والتفكير . لطالما كتبنا عن نجيب محفوظ في حياته . لكن الكتابة عنه بعد مماته شيء آخر مختلف . إنه إعادة التفكير فيه ليكون موته حياة . ويبدو لي أن هذا هو أفضل ترحم على روح الفقيد : فقيد الرواية العربية .

فكيف يمكننا إعادة التفكير في رواياته ؟ وما هي ضرورة ذلك ؟ وكيف يمكن إعادة التفكير هذه أتكون عامل تجديد للنقد الروائي العربي ؟

أسئلة كثيرة تفرض نفسها علينا ، ونحن نتطلع إلى إعطاء موت الرجل بعدا جديدا للتأمل والتفكير والبحث . وسنعمل في هذه المداخلة على تجسيد بعض من الأسئلة التي تؤرقنا ، بصدد النص الروائي العربي ونحن نستثمر عالم نجيب محفوظ ، بعد موته ، منطلقا لذلك .

٢ . الكاتب والنص :

٢ . ١ . كل إنسان يحيا حياة واحدة كبرى هي « قصة » حياته . هذه القصة لها بداية (لحظة الميلاد) ونهاية (لحظة الموت) . تقاس هذه الحياة المعيشة بالفصول والسنوات والعقود. إنها تتكون ، إذا شئنا مقارنتها بـ« قصة الحياة » في النص ، من عتبات وأبواب وفصول ومقاطع ومقطوعات ،،، لكن الفرق هو أن قصة حياة الإنسان نص يعاش. لذلك يسعى الإنسان (الكاتب) إلى كتابة « نص » عن قصة الحياة : حياته وقد تجسدت من خلال حياة الإنسان من حوله للتلازم الحاصل بين الحياتين .

لا يمكن للكاتب ، تبعا لهذه المقايسة ، أن يكتب سوى « نص » واحد مهما تعددت النصوص التي يكتبها ، أو تنوعت أجناسها وأنواعها . إن كل نصوصه ليست سوى حلقات من قصة حياة نص واحد . لذلك يمكننا اعتبار مفهوم « الأعمال الكاملة » الذي صار يستعمله النشر العربي بمثابة ذلك « النص » الواحد الذي كتبه الكاتب والذي « كمل» بموته . ولعله لهذا الاعتبار ، ضمنيا ، نلمس رفض استعمال الأعمال الكاملة ، وتعويضها بـ« الأعمال غير الكاملة » لدى بعض الكتاب الذين ما يزالون يكتبون ، والذين تجمع أعمالهم في مجلدات .

تتعدد أجزاء أو مجلدات الأعمال الكاملة للكاتب ، وتتنوع الأجناس أو الأنواع التي تحتويها ، لكنها في المحصلة النهائية ليست سوى نص واحد كتبه الكاتب في مراحل متعددة من حياته .

لماذا هذا الإلحاح على هذه « الكلية » النصية بالنسبة للكاتب ؟ إنها كلية « القصة » التي أومأنا إليها أعلاه ، ولا يمكنها أن تنتهي القصة إلا بانتهاء الشخصيات المحورية فيها . يبدأ الكاتب يكتب ، لكن نهاية نصه لا تكتمل أو تنتهي إلا بوفاته .



٢ . ٢ . إن القصة في العمل الروائي يمكن أن تظل مفتوحة ، لكن الخطاب ينتهي . لكن مع الكاتب ، لا يمكن للنص أن ينتهي إلا بانتهاء القصة ، قصة حياة صاحبه . وبما أن النص ، أبدا ، مفتوح ، على القراءة ، فإن نهاية القصة هنا تعني نهايته الكتابية . قد تنتهي قصة حياة الكاتب ، وقصته التي كتب ، لكن نصه يظل مفتوحا أبدا على القراءة .

أولى خصوصيات نجيب محفوظ ، في هذه المقايسة ، تكمن في أنه عاش طويلا وظل متواصل الكتابة حتى وفاته ، فتوازت معه نهاية النص والقصة معا . لذلك يمكننا الآن في حالة نجيب محفوظ الراحل الحديث عن « النص الكامل » أو المكتمل . ويمكننا ، تبعا لذلك، أن نتعامل مع أعماله الكاملة باعتبارها نصا واحدا .

يدفعنا تسجيل هذه الملاحظة إلى تأكيد أن كل النقد العربي الذي كتب عن نجيب محفوظ قرأ حلقات من نص غير مكتمل . إنه نقد ناقص . وتعني إعادة التفكير في نجيب محفوظ بعد موته الدعوة إلى إعادة قراءته قراءة شاملة لا جزئية ولا تجزيئية . ولا يمكن لهذه القراءة إلا أن تكون جديدة ، لأنها ستكون بالضرورة مختلفة عن القراءات السابقة ، وتتحقق من منظور جديد ، يمكننا من تجديد النقد الروائي العربي .

وصولا إلى هذه النقطة من التحليل تفرض الأسئلة التالية علينا نفسها بإلحاح : لماذا نطرح هذه المسألة (اكتمال النص أو ضرورة اكتماله) بالضبط مع نجيب محفوظ ؟ وهل يمكن بسط هذه الفكرة بالنسبة لأي كاتب ؟ وهل معنى ذلك أنه لا يمكننا أن نتناول كاتبا إلا بعد موته أي اكتمال نصه؟ ألم يمت روائيون كبار قبل نجيب محفوظ في العالم العربي من أمثال عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي وفتحي غانم وهاني الراهب ومؤنس الرزاز،،، واللائحة طويلة ؟

٣ . روائية نجيب محفوظ :

٣ . ٠ . لا أظن أن هذه الدعوة ، كما أتصورها ، تنسحب على أي روائي عربي انسحابها على نجيب محفوظ ، رغم احتمال ممارستها بأشكال وصور مختلفة على أي من الأسماء التي ذكرتها أو غيرها ممن لم أذكرها . وهذا لا يقلل من عطاء أي روائي أو ينتقص من قيمته . لكن الكتاب ، مثل سائر الناس ، يختلفون ويتباينون باختلاف وتباين المواهب وشروط حياة كل منهم وظروف هذه الحياة وملابساتها التي تحدد طبيعة كل منهم وتميزه عن غيره .

يمكننا من خلال الإشارات التالية العثور على بعض المبررات التي تجعلنا نرى أن هذه الدعوة تنسحب أكثر على نجيب محفوظ من غيره من الروائيين العرب .

٣ . ١ . لا أظن أن كاتبا عربيا كتب كما كتب نجيب محفوظ أو كتب عنه ما كتب عنه في حياته : كتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية والسيناريو والمقالة ، وله حوارات لا حصر لها . كما كتبت عنه الانطباعات والمقالات وهيئت بصدد أعماله أبحاث لنيل الإجازة ورسائل وأطاريح . وكان كل ذلك بمختلف المناهج والمقاربات : الاجتماعية والنفسية واللسانية والسيميائية .

تطورت تجربته وتنوعت روافدها ، وواكب صاحبها أجيالا من الكتاب ، وفي كل حقبة كبرى كانت له كتابات تواكبها . ركز على محتويات متعددة ، ودارت أعماله على تيمات وموضوعات كثيرة ، وتنوعت أشكالها وتقنيات كتابتها . فهل بقي ما يمكن أن يقال عنه ؟ لقد قيل عنه الشيء الكثير ، ولم يقل عنه بعد شيء ، لأننا كلما عدنا إلى عوالمه التخييلية وجدناها من الغنى والتنوع بحيث يبدو أن هناك مناطق لما تتناول وهي تستدعي المزيد من البحث والمعالجة .

٣ . ٢ . عاصر نجيب محفوظ حقبا وأجيالا من الكتاب العرب ، والتقى مع العديد من الكتاب الكبار في الكثير من السمات والخصائص ، لكنه يختلف عنهم في الكثير منها :

٣ . ٢ . ١ . لكن نقطة التميز الأولى التي وضعته في طريق التميز الخاص ، تكمن ، في تقديري ، إلى جانب مزاجه الشخصي وطريقته في العمل ، في نزوعه نحو نقل الرواية العربية من دائرة النزعة العاطفية التي كانت تلفها الرؤيات الرومانسية ، إلى تمثل الواقع والاشتغال به . لقد كانت الرؤية الرومانسية طاغية ، وحتى المحاولات الواقعية الأولى المصاحبة ظلت مترددة ومتذبذبة بين الواقع والمثال . لقد حسم محفوظ اتجاهه في الكتابة منذ البداية وهو يتردد بين أن يكون أديبا أو مشتغلا بالفلسفة .

في هذه المرحلة الحساسة قرر الحسم فاتخذ الأدب مجالا للاشتغال ، فنقله من سماوات الخيال الرومانسي والمثالي المجنح إلى أرضية الواقع المادي . كان له نظراء ، لكن النظرة كانت مختلفة لأنه بدأ بحلم محدد ، هل لي أن أقول : أسطورة شخصية ؟

تتحدد هذه الأسطورة الشخصية في رغبته « كتابة تاريخ مصر » من الفراعنة إلى العصر الحديث روائيا ، كتابة تختلف عن الطريقة التي انتهجها الرائد الأول جورجي زيدان ومن سار في فلكه .

حدد هذه الأسطورة الشخصية بعدان اثنان :



أ . نصي : ويتمثل في انطلاقه من تمثل خاص للرواية الأوربية الكلاسيكية التي كتبت في القرن التاسع عشر ، حيث كان الروائيون مهندسين فعلا للواقع وللحياة الاجتماعية والنفسية .

ب . وطني : يبرز الوازع الوطني في انخراطه في أتون الواقع المصري وإحساسه بضخامة المسؤولية تجاهه ، فحاول تجسيد ذلك من خلال الانتماء والالتزام بالكتابة . وتمت ترجمة هذه الرؤية من خلال تصور محدد يمكن أن نصوغه على النحو التالي :

الإنسان في التاريخ هو جوهر العمل الأدبي ، والمصري في الواقع هو جوهر العمل الروائي . من هنا كان البدء ، وإلى هنا كان المنتهى . تتعدد الأنواع والأنماط (مقالة ، قصة ، مسرحية ...) وتتنوع الحقب والفترات (أوائل الأربعينيات أو الستينيات أو التسعينيات ..) ، لكن الجوهر يظل واحدا ، وإن تعددت أعراضه وتغيرت ملامحه . من هنا يمكننا الإمساك ب« روائية » نجيب محفوظ على مستوى المادة الحكائية ومختلف جوانبها الحدثية والشخصية والمكانية والزمانية . فالجوهر واد هو « مأساوية الوجود الإنساني » . لكن الإنسان في مواجهة هذا الجوهر يتحدى ويقاوم ، ويظل مقتنعا بجدوى التحدي حتى النهاية . وقد يستسلم ويهادن أو يراوغ . لكنه في كل هذه الحالات يظل حائرا بين المواقف مترددا أمام شبكات المعاني والدلالات . ومن هنا نجد تعبيرا واضحا عن قلق دائم .

نوّع نجيب محفوظ على هذا الجوهر الإنساني الذي نجده بينا في كل أعماله ، وإن تعددت أسماء الشخصيات ، وهي تتخذ أحيانا مسميات تاريخية أو واقعية ، حقيقية أو متخيلة . إن أعماله تترابط ، وإن تباعدت المسافات بينها ، وتتداخل وإن كانت تحمل على المستوى الظاهري سمات مختلفة .

تتطور هذه الأعمال مجسدة الجوهر نفسه في الزمان . وقد تتوقف زمانا عن الصدور، لكنها حين تعاود الظهور مجددا فلكي تمنح الجوهر المشار إليه شيات وعلامات جديدة . لذلك يبدو لنا أن أعماله المختلفة تتجافى وتتقاطع ، وتعطي لبعض النقاد إمكانية تصنيفها وتقسيمها إلى حقب ومراحل ، يتميز بعضها عن بعض . لكنها تظل في العمق واحدة ومترابطة ، وإن تلونت بألوان الحياة العامة والخاصة في تقلباتها الشكلية وتبدلاتها الظاهرية .

إن الترابط لا يعني الخطية دائما ، لأن الخطية منطقية ، والقارئ المحتمل أو المفترض حين سيتعامل مع الأعمال الكاملة لنجيب محفوظ سوف لا تكون عنده فكرة أن هذا النص بداية لمرحلة جديدة أو أنه جاء بعد انقطاع مدة من التوقف . بمعنى آخر: إنه سيقرأ نصوص محفوظ

وكأنها نص واحد ، تترابط عناصره وتتكامل . هذا النص متعدد الحلقات ، لذلك فهو يمكن أن يتلمس ذلك الجوهري على مستوى المادة الحكائية . ربطنا ذلك العنصر الجوهري بالمادة الحكائية ، ولكنه يتصل أيضا بالخطاب من حيث هو طريقة لتقديم المادة الحكائية ، ومن هو هو نص تترابط مختلف مكوناته مشكلة بنية دلالية عامة .

حين نتعامل مع إنتاج نجيب محفوظ السردي عامة ، والروائي خاصة ، يكون هدفنا الأساس هو الإمساك بهذه « الروائية » كسمة مائزة لتجربته من جهة ، وكعنصر يصل هذه التجربة بما نجده لدى الروائيين المعاصرين له ، من جهة ثانية . وهذه « الروائية » وفق هذا التحديد لا يمكنها أن تتحقق في كل نص على حدة . إنها كل متكامل ، يتحقق من خلال كل إنتاجه في ذاته ، وفي علاقاته بالنصوص الروائية التي كتب في إطار الحقبة التي عاشها . وهذا هو المطلوب الذي يتوجب على النقد أن يتوجه إليه لإبراز خصوصية التجربة الروائية لدى نجيب محفوظ وتميزها .

٣ . ٢ . ٢ . إذا تأملنا تجربة محفوظ الروائية انطلاقا من « روائيتها » من حيث الخطاب أو الشكل سنجد أنها تتمثل ، بالقياس إلى ما كان سابقا ، في كون نجيب محفوظ حاول إرساء قواعد خاصة بهذا النوع السردي ، وعمل على تقديمه من خلال بناء خاص . ولقد وصلت بنينة الشكل الروائي العربي ، من خلال تجربة نجيب محفوظ ذروتها في الثلاثية التي يمكننا من خلالها الحديث عن اكتمال الشكل الروائي العربي في بناء معماري متكامل.

لقد صار الحديث عن الرواية العربية ، انطلاقا من الثلاثية ، موصولا بنجيب محفوظ وهذه أهم ميزات التجربة المحفوظية ، إذ بعض اكتمال هذا الشكل الروائي لديه جعل الهم الروائي العربي هو أن ينتج نصا من طرازها وعلى شاكلتها أو على نقيضها . وذلك ما تحقق في الستينيات مع جيل جديد من الكتاب الذين تكونوا في مناخ هذه التجربة ، ولكن طموحهم كان أكبر من أن يقتصر على تكرار تجربته أو النسج على منوالها . نذكر من هذا الجيل : جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وعبد الحكيم قاسم ، وأجيال أخرى من الكتاب العرب في أقطار عربية أخرى الذين حاولوا الكتابة متحدين تجربة محفوظ مقدمين نماذج روائية تجريبية همها الأساس تقويض « الشكل المكتمل » الذي يتقدم من خلال روايات محفوظ .

ما كان لهذا التطور أن يحدث لولا اكتمال تجربة محفوظ في الثلاثية ، لذلك جاء خرق النموذج رغبة في التجديد والتحديث والتجاوز . لكن نجيب محفوظ ، لم يرتبك ولم يتوقف إزاء التحولات الكبرى التي أحدثتها الأجيال الجديدة التي بدأت تكتسح ساحة السرد وتحتل الميدان منوعة تجاربها سواء على مستوى الشكل أوالمحتوى ، ناقلة بذلك الرواية العربية من مستوى إلى آخر



أعلى من الإنتاج والتلقي . كما أنه لم يتخذ موقف المعارض لهذه التجربة الجديدة ، كما فعل أساطين الإبداع الشعري مثلا حين ظهر الشعر الحر (العقاد مثلا) ، أو كما فعلت نازك الملائكة بعد أن ظهرت أسماء جديدة في تجربة الشعر الجديد وبدأت تفرض حضورها بقوة وتميز .

لقد عمل نجيب محفوظ بدوره على الانغمار في التجربة الجديدة ، على طريقته الخاصة ، متأثرا بالأجيال التي ساهم في تشكيلها والتأثير فيها من خلال أعماله الأولى والرائدة ، وقدم بذلك نصوصا متميزة ، فنوع الموضوعات والتيمات وبناء الشخصيات ، وفتح أبوابا على التراث السردي العربي وأفاد من أشكاله وتقنياته ، كما وظف جوانب من الأبعاد العجائبية والتخييلية والواقعية بطريقة تختلف عما كان عليه الأمر في رواياته السابقة .

إنها صيرورة روائية متحولة ومتطورة . وهذا التطور والتحول أكسب تجربة محفوظ الروائية طابعها الفني الخاص ووسمها بسمات مواكبة تجديد الرؤية تجاه الكتابة وطريقة التعبير عن الواقع في مختلف تجلياته .

٤ . النص والناقد :

٤ . ١ . هذه التجربة الغنية والمتنوعة تعامل معها النقد تعاملا جزئيا لأنه كان مشروطا بمحدداتها المباشرة وهو يواكبها ويتعامل مع حلقاتها وفصولها في سياق الظروف الزمانية التي ظهرت فيها . وكان في ذلك يقدم صدى لأفكار واتجاهات نقدية وفكرية تتصادى وتعكس أفكارا وتصورات سياسية وإيديولوجية محددة (الموقف من نصوص محفوظ مثلا في حقبة السادات سيتلون بموقف الكاتب منها ، ويتأثر بما كان يعتمل في هذه المرحلة ، تجاه مسألة السلام ، أكثر مما كان ينطلق مما تقدمه النصوص الروائية أو القصصية التي كان يكتبها) .

٤ . ٢ . لقد تم تقسيم تجربة نجيب محفوظ إلى حقب ومراحل ، كما كان يتم اتخاذ بعض مراحل التوقف علامات على بداية تجربة أو مرحلة جديدة في الكتابة ، وقدمت لنا ، تبعا لذلك ، صورة نمطية عن تجربته وفق مراحل تطورها : من مرحلة تاريخية إلى أخرى واقعية أو واقعية جديدة إلى أخرى رمزية أو تجريبية .

هذه الصورة التي أرساها النقد عن تجربته الروائية لا يمكنها إلا أن تصطدم بالنصوص التي كتبها في المراحل الأخيرة التي عاد فيها إلى استثمار التاريخ مجددا أو التعامل مع الواقع ، أو الاحتفاء بالرمز بأشكال مختلفة عما كان يمارسه في كتاباته الأولى. كما أن عملية التصنيف هاته تراهن على تحولات موضوعاتية أو حكائية ، ولكنها لا تنطلق في ذلك من تطور الأشكال السردية التي كان يستعملها أو طرائق



الكتابة التي وظفها . وهذا العنصر المغيب في التصنيف والتحقيب هو الأساس في التجربة المحفوظية لأنه محور روائيته ومكمن خصوصية عمله الروائي ، وبدون الإمساك به لا يمكننا التعرف على ملامح رؤيته الفنية في جزئياتها وتفاصيلها ، في تحولاتها وتطورها .

إن إعادة قراءة روايات نجيب محفوظ في ضوء التجربة النصية الكلية وتجاوز النظرة التجزيئية لأعماله التي كانت تتعامل معها ، وقراءتها كذلك في ضوء التحولات الاجتماعية التي كانت سائدة هي الكفيلة بجعلنا نتطلع إلى طرح تصور جديد للبحث في عوالمه التخييلية وصيرورتها من منظور مختلف . إن انتهاج هذا المسلك ، في تقديري ، هو الذي سيقودنا إلى إعادة تشكيل وعينا السردي ويدفعنا في اتجاه تحليله وتقييمه بصورة مفارقة لما هو سائد .

٤ . ٣ . إن تجربة نجيب محفوظ الروائية تمكننا من إعادة تجديد نقدنا الروائي لعوامل متعددة لا تحقق في غير أعماله . من هذه العوامل نجد :

أ . طول تجربة محفوظ (حوالي سبعين سنة من الإبداع النصي والروائي) .

ب . مراكمة تجارب متعددة خلال هذه الحقبة الطويلة سواء على مستوى الشكل أو المحتوى .

ج . مواكبة تحولات المجتمع العربي في مصر ، ومواكبة صيرورة محاولة التعبير عنها في نصوصه المختلفة .

كل هذه العوامل ، وهي تؤكد مسارا خاصا لنجيب محفوظ ، تبين لنا بجلاء خصوصية عالمه الروائي وتنوعه وغناه وتشابك مكوناته وبنياته . ولعل تجاوز التصورت التي اشتغلت بعالمه الروائي والانفتاح على أسئلة جديدة تتعلق بخصوصية هذه التجربة قمين بجعلنا نعمل على تقديم قراءة جديدة ومختلفة . وذلك ما يمكننا تبين بعض ملامحه من خلال النقطة التالية .

٥ . تجديد النقد الروائي العربي :

٥ . ١ . اهتمت أغلب الدراسات المنجزة على روايات محفوظ ، بصورة عامة ، بمضامين ومحتوايات أعماله وموادها الحكئية التي تنهض عليها . وقليلة جدا هذه الدراسات التي اهتمت بالجوانب الخطابية أو النصية . ولا يفوتنا هنا التنويه بأعمال من قبيل ما قامت به سيزا قاسم ونبيلة إبراهيم في الكشف عن البنيات اللغوية والخطابية ، والمجهود الكبير الذي اضطلع به مصطفى بيومي في الوقوف على التيمات والموضوعات التي تزخر بها أعمال محفوظ الروائية .



إن تجربة محفوظ ، عندما نتعامل معها كنص واحد ، تمكننا بصورة كبيرة من إنجاز حفريات سردية وتاريخ للشكل الروائي العربي متجاوزين الآراء والتصورات الجاهزة . إن مواكبة محفوظ لمجمل المراحل التي قطعتها الرواية العربية يساعدنا على تناول قضايا شكلية والنظر في تطورها من خلال تجربته من جهة ، وفي ضوء النصوص التي عاصرتها وتفاعلت معها بطريقة أو بأخرى ، من جهة ثانية . وبذلك يمكننا مثلا معالجة قضايا تتصل بالراوي والزمن والشخصية والرؤية السردية والمروي له ، واللغة ، والأسلوب،،، ونقف من خلال تحليل جزئي وكلي على التطور الذي طرأ على هذه المفاهيم والمكونات سواء في النص المحفوظي أو في النصوص التي ظهرت في الحقبة نفسها .

يساعدنا هذا التوجه على فهم آليات الإنتاج الروائي العربي ، وعلى تمثل العوامل التي ساهمت في تشكله وتطوره وتحوله ، كما يتيح لنا ذلك العمل على تطوير النظريات السردية في مختلف مستوياتها . كما أنه يعطينا إمكانات معالجة السرديات المقارنة بالارتكاز على تلمس صلات الرواية العربية بالسرد العربي القديم والرواية الغربية .

٥ . ٢ . يسمح لنا البحث في تاريخ الشكل الروائي البحث عن التحولات الكبرى في المجتمع العربي والخطابات العربية في تجددها وتحولاتها ، ويتيح لنا إمكانية معاينة مختلف التمثيلات التي تحققت عن الواقع من خلال الإنتاج الخطابي العربي بوجه عام . ويدفعنا هذا ، عندما تتوفر لدينا الكعطيات التي نراكمها من خلال التحليل ، من ممارسة التأويل والكشف عن الدلالات والكمعاني بناء على معلومات دقيقة وقابلة للتحقق منها بناء على معاينة مباشرة وملموسة للمعطيات المنطلق منها . ولا يبقى المجال ، بذلك ، مفتوحا على التأويلات البعيدة والذاتية . وبذلك أخيرا يتجدد النقد الروائي ويسهم في تجديد رؤيتنا للأشياء وهو يسعى إلى الإحاطة بمجمل القضايا التي يفرضها علينا التحليل السردي المفتوح على قضايا تتسع لجوانب ثقافية واجتماعية ، ولكن انطلاقا من قراءة فاحصة للأشياء ، وليس تبعا لمعلومات جاهزة أو أفكار أو أهواء مسبقة .

٥ . ٣ . إن البحث في الأشكال يمكن أن يوازيه الاهتمام بالتيمات والموضوعات المتواترة في أعمال نجيب محفوظ : الحب . العنف . الأخلاق . المال . العلاقات الإنسانية . الحياة الموت . الدين . السياسة . الجنس ،،، وغيرها ، ويتم رصد غير تغير تعامل اروائي مع هذه التيمات ، وما هي ثوابتها ومتحولاتها ، وما هي صلات كل ذلك بتحول ؟ وما هي دلالاتها وأبعادها الاجتماعية والتداولية ؟ وهكذا دواليك ...

عندما ننكب على مثل هذه القضايا والظواهر الشكلية والمضمونية ، وننتقل في تناولها من الوصف إلى التفسير فالتأويل ، بناء على تحليل متطابق على المستويين العمودي والأفقي ، ومن خلال تحليل جزئي وكلي ، نكون فعلا نتقدم في التعرف ، ليس فقط على نص محفوظ ، ولكن أيضا بالتلازم نكون

تطور في فهم النص الروائي العربي في تفاعلهما مع المجتمع والتاريخ والفن . ويمكننا فيهذا النطاق الاستعانة بمختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية ، وننفتح عليها انفتاحا ملائما ودقيقا .

٦ . تركيب :

قد تبدو المهمة سهلة وفي المتناول ، لكن إنجازها على الوجه الأكمل لا يتحقق إلا بتجاوز الطريقة التي تم بها الاشتغال إلى الآن في مجال النقد الروائي وسواه . لقد ظل العمل النقدي عندنا عمل أفراد لا عمل جماعات ، ولذلك لم تتشكل عندنا اتجاهات نقدية أو تيارات أو مدارس تختلف وتتحاور ، يتميز بعضها عن بعض ولكنها في الآن ذاته تتآزر وتتكامل . وكل واحدة منها تتخصص في جوانب محددة ، وتراكم فيها إنجازات قابلة للاستثمار من لدن الاتجاهات أو المدارس الأخرى.

لذلك يبدو لي أن العمل الجماعي المنظم والمؤسس على مشاريع قابلة للتنفيذ هو المدخل الرئيس لتحقق هذا التصور، ونقله من الكلام إلى الفعل، لأنه رهان التطوير والتحول.

في هذا الإطار أرى أن جمع الأعمال المختلفة لنجيب محفوظ (حوارات . مقابلات . مقالات في الصحف ،،،) ومختلفه نصوصه التي لم تضمها أعماله الكاملة مهمة مستعجلة ليكون بين أيدينا كل ما أنتجه الروائي الكاتب ، وكذلك جمع كل ما كتب عنه .

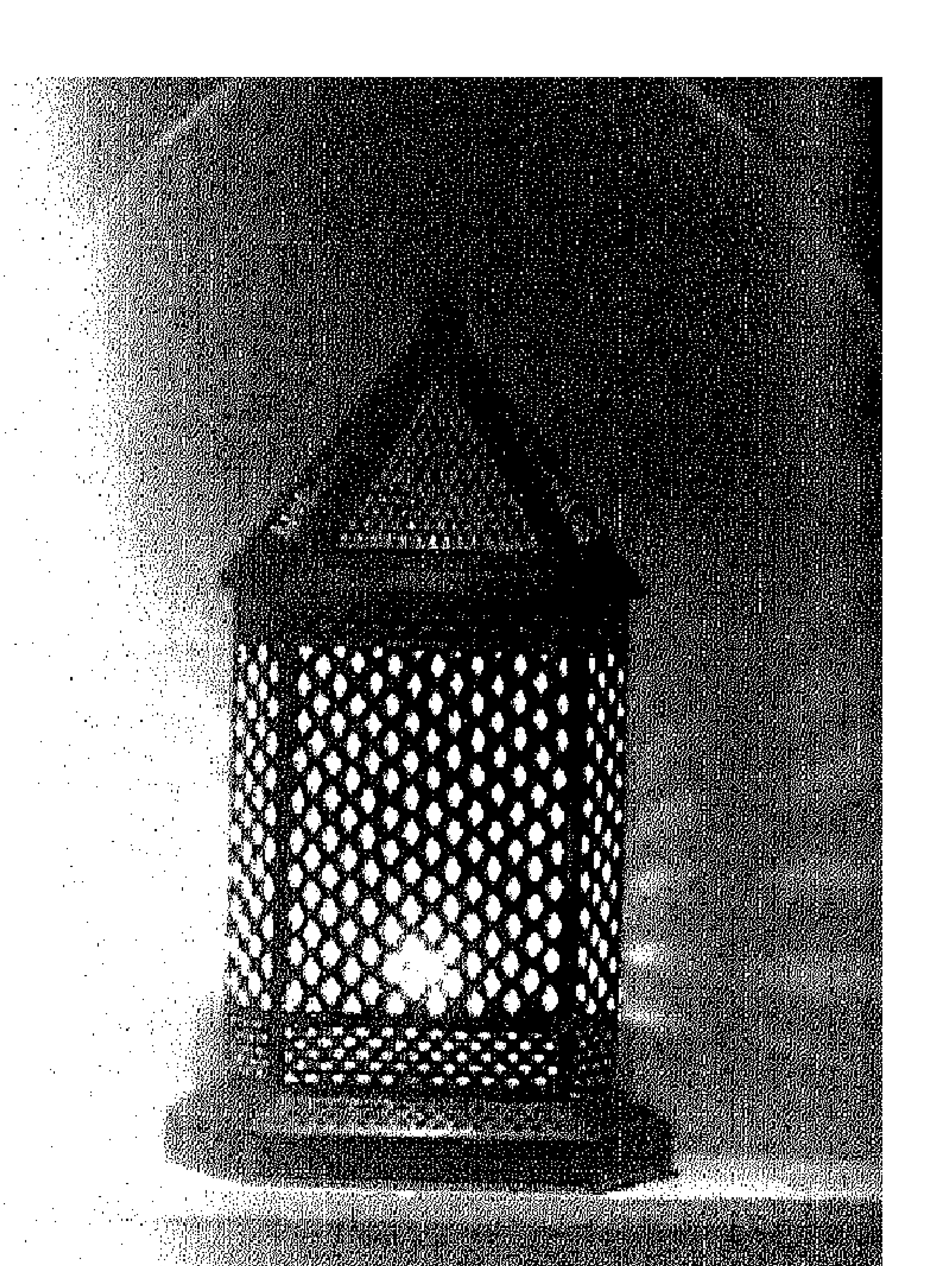
إن كل هذه المادة يمكن أن تكون رصيدا أساسيا لفتح موقع خاص به في الفضاء اشبكي ، يضم كل أعماله (كتابة . صوت. صورة) وكل ما كتب عنه ، وبكل اللغات . لا يعقل ألا يكون لنجيب محفوظ موقع يليق به ككاتب عربي متميز . وفي دراسة سابقة أنجزتها عنه وعن موقعه في الفضاء الشبكي تبين لي الفقر المدقع الذي نعاني منه على هذا المستوى .

إلى جانب ذلك وبموازاة مع هذا يمكن أنجاز دراسات متخصصة وقطاعية حول أعماله ومن زوايا متعددة على مستوى كليات الآداب العربية إسوة بما نجده في الكليات والمدارس وهي تحتفي بكتابها الكبار ،وتكرس لها ندوات سنوية حول جوانب معينة من إبداعاتها (فيكتور هيجو ، بلزاك ، زولا ،،،) . كما أن دراسة نجيب محفوظ في سياق الإبداع العربي والعلمي كفيل بتطوير السرديات العربية المقارنة وجعلها اختصاصا قابلا للتشكل وللتطور .

هذا بعض مما يمكن أن نعاود فيه النظر والتفكير بصدد عالم نجيب محفوظ . وهذا أحسن تكريم له وترحم عليه ، كما أنه في الوقت نفسه ، يتجاوز هذا الحد الذي فيه الكثير من تقديم الاعتراف والفضل لذويه ، سيسهم في تطوير وتجديد فكرنا الأدبي والنقدي ، لينخرط في تطوير ثقافتنا وفكرنا ويعمق معرفتنا بمجتمعنا وبمختلف أنماط التمثيل التي بواسطتها نتعامل مع واقعنا وتاريخنا ومستقبلنا .







برنامج الندوة

اليوم والتاريخ	الفترة الصباحية		
	١٠ – ١١	١١ – ١٢،٣٠	١٢،٣٠ – ٢
الإثنين ١٢ / ٤	الافتتاح	نجيب محفوظ العربي الدكتور حنا مينه الدكتور محمد عيد العريمي	سينما نجيب محفوظ الدكتور مدكور ثابت الدكتور خالد الزدجالي
		إدارة الجلسة الدكتور مدكور ثابت	إدارة الجلسة الدكتور عبد الكريم جواد

الفترة المسائية		
٦ – ٧،٣٠	٧،٣٠ - ٨	٨ – ٩،٣٠
نجيب محفوظ والنقد الدكتورة- عفاف عبدالمعطي الدكتور- أحمد الطريسي الدكتور- محمد لطفي اليوسفي	استراحة	المسرح والقصة عند نجيب محفوظ الدكتور- عبدالكريم جواد الدكتور- هاني مطاوع الدكتور- وجدان الصائغ
إدارة الجلسة الدكتور وجدان الصائغ		إدارة الجلسة الدكتورة عفاف عبدالمعطي

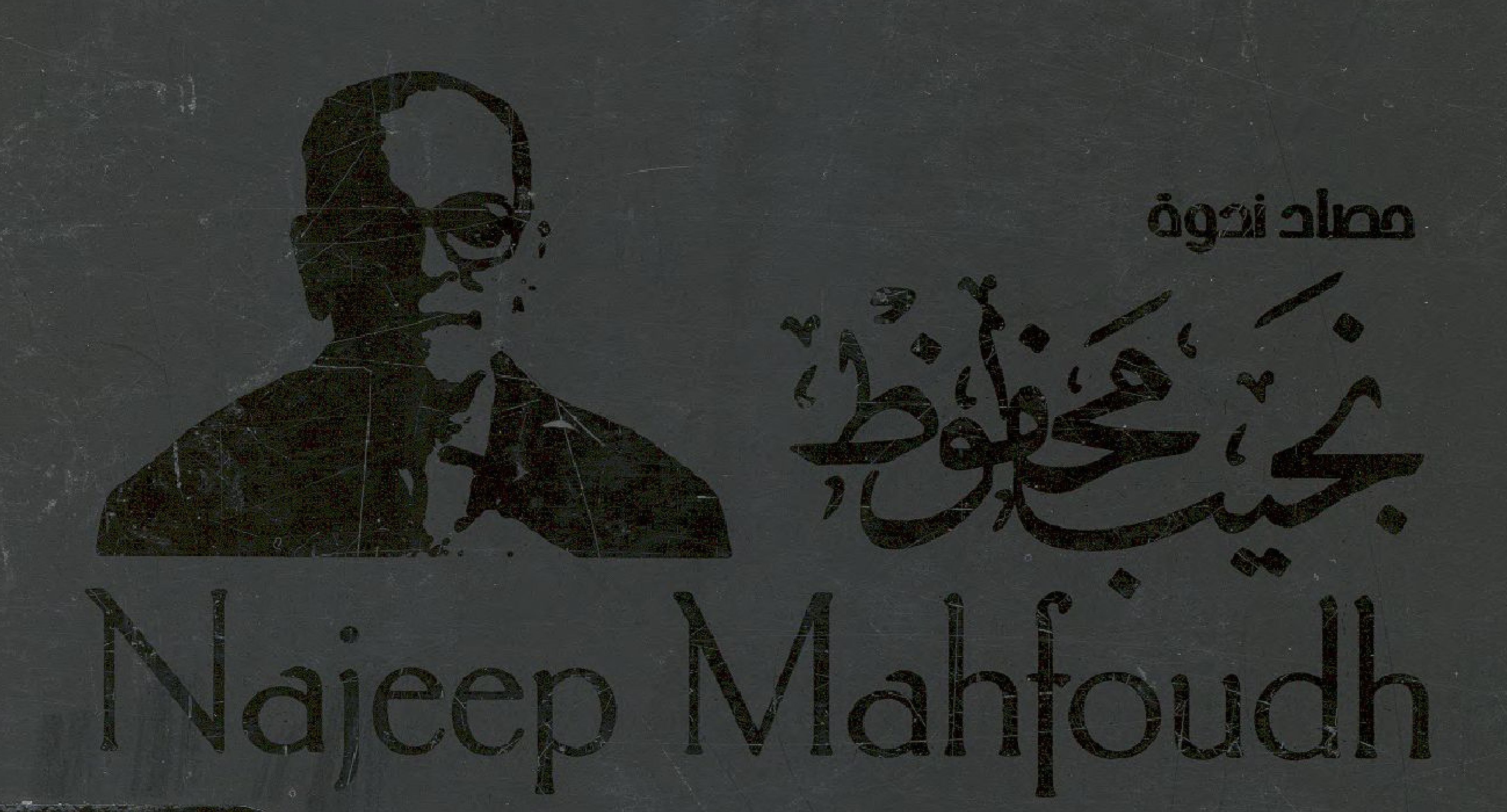
اليوم والتاريخ	الفـــترة الصبـــاحيـــة			الفـــترة المســائيـــة
	١٠ – ١١	١١ – ١٢،٣٠	١٢،٣٠ – ٢	٦ – ٧،٣٠
الثلاثاء ٥ / ١٢	مجالس وشهادات في حق نجيب محفوظ الاستاذ محمد سيف الرحبي الدكتور علال الغازي الدكتور جمال الغيطاني	استراحة	ترجمات نجيب محفوظ الى لغات العالم الدكتور عبدالله الحراصي الدكتورة عفاف عبدالمعطي	روائية نجيب محفوظ الدكتور عبدالرحمن مجيد الربيعي الدكتور سعيد يقطين
	إدارة الجلسة الدكتورة عفاف عبدالمعطي		إدارة الجلسة الدكتور عبدالكريم جواد	إدارة الجلسة الدكتور علال الغازي

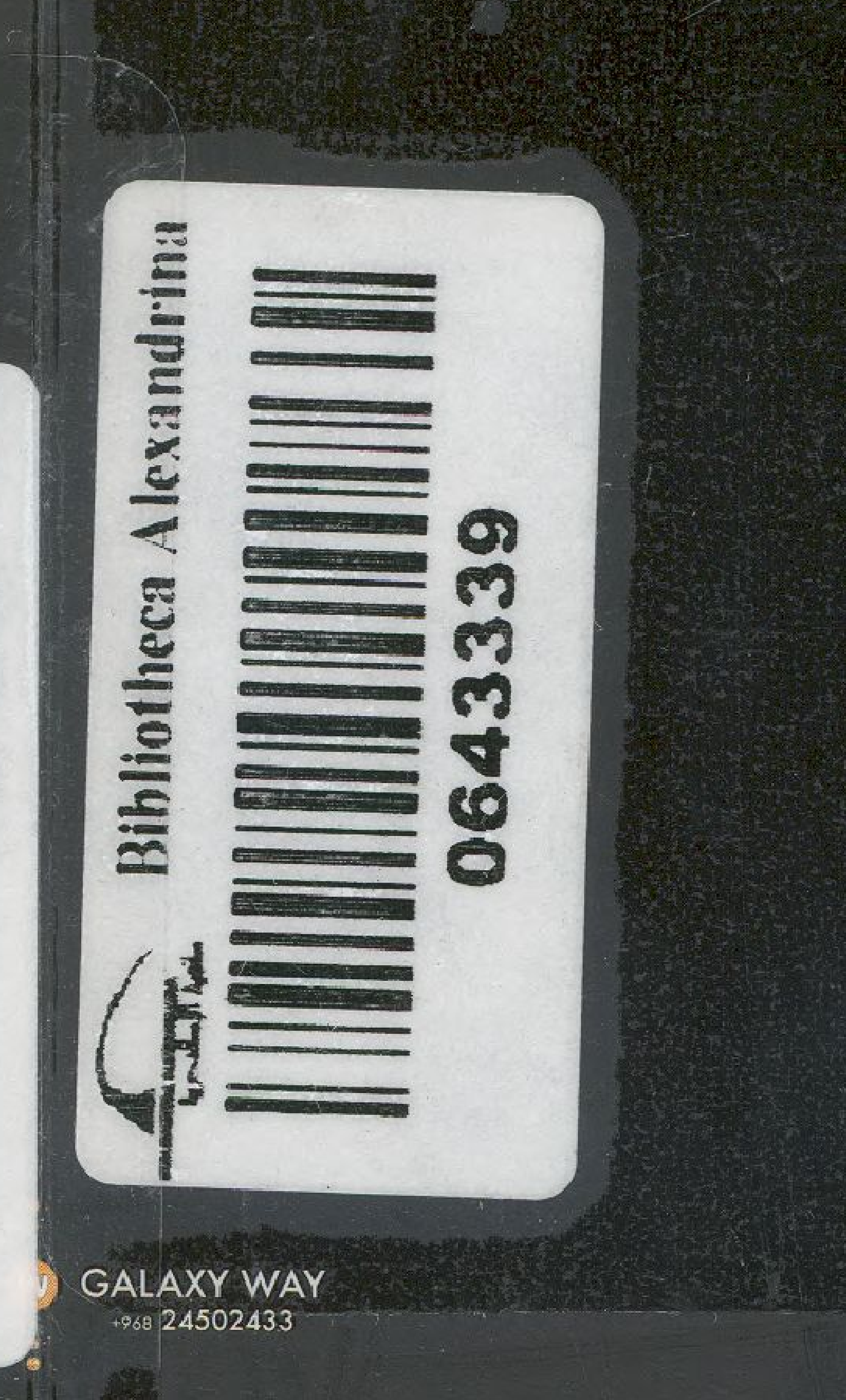
وزارة التراث والثقافة
سلطنة عمان

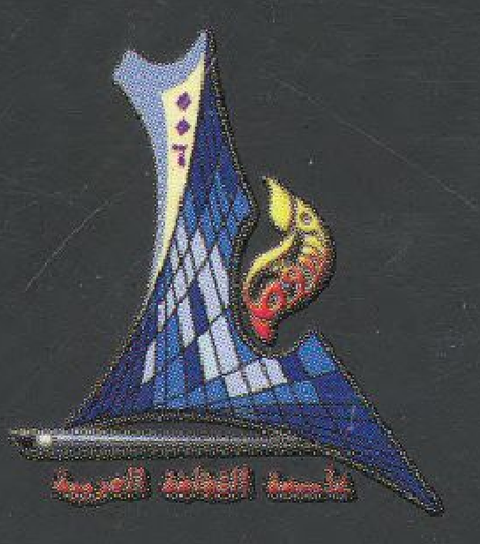
ص.ب : 668
رمز بريدي :113

هاتف: 24641300 968+
فاكس: 24641331 968+

رقم الايداع
226/2007م







إصدار
وزارة التراث والثقافة
سلطنة عُمان